

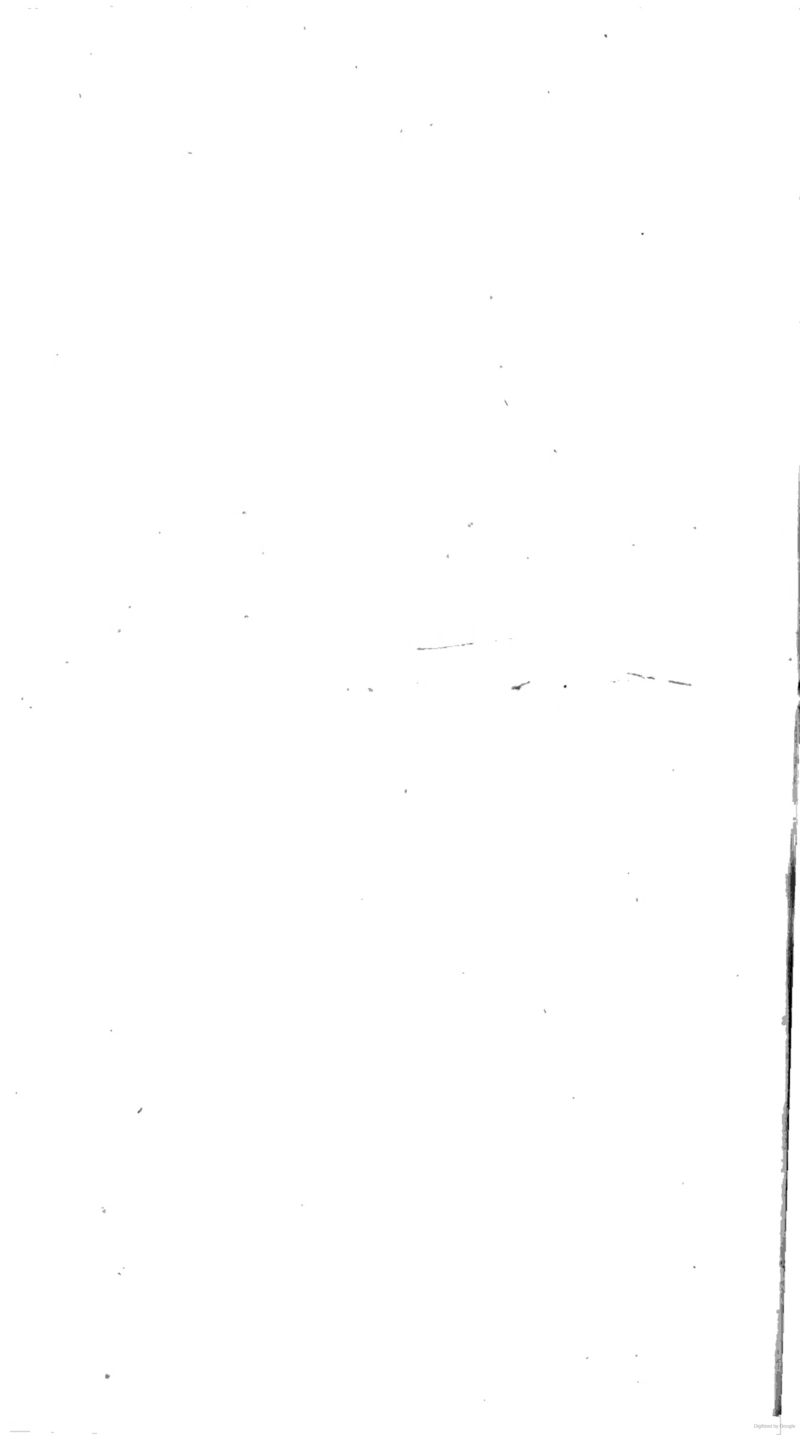


Geschichte

der

italienischen Poesie.

Zweiter Theil.



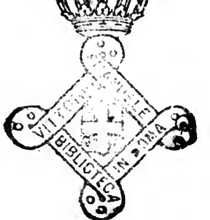
Geschichte

der

italienischen Poesie.

Von

Dr. E. Ruth,
Privatdozenten der neuern Literatur an der Universität Heidelberg.



Zweiter Theil.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1847.

Inhalt des ersten und zweiten Bandes.

Erster Band.

Erster Abschnitt.

Grundlage der italienischen Poesie.

Seite

Zweiter Abschnitt.

Verjüngung Italiens durch die germanischen Völker.

Dritter Abschnitt.

Zeit des Aufschwungs und Bildung des Volkscharakters.

Vierter Abschnitt.
Italienische Dichter vor Dante.

Fünfter Abschnitt.
Dante.

Sechster Abschnitt.
Petrarca.

Siebenter Abschnitt.
Boccaccio.

Zweiter Band.

Erster Abschnitt.

Entwicklung der Nationalpoesie.

Italienische Dichter nach Boccaccio bis zur Zeit des Lorenzo de' Medici. 1375 — 1470.

Erstes Kapitel. Sonett.

Zweites Kapitel. Satire.

Drittes Kapitel. Novelle.

Zweiter Abschnitt.
Läuterung der Poesie und Rückkehr zur Natur.

Erstes Kapitel.
Lorenzo's de' Medici Zeitalter.

Zweites Kapitel.
Ursprung des Theaters.

Drittes Kapitel.
Dichter aus dem Kreis Lorenzo's de' Medici.

Dritter Abschnitt.
Zeit der Blüte der italienischen Poesie.
Vom Ende des 15. bis Ende des 16. Jahrhunderts.

Erstes Kapitel.
Epische Poesie.

Erster Abschnitt.

Entwickelung der Nationalpoesie.

Italienische Dichter nach Boccaccio bis zur Zeit des Lorenzo de' Medici.

1375—1470.

Die Epoche, welche kurz auf Dante, Petrarca und Boccaccio folgt, wird gewöhnlich als eine Zeit des Stillstands der italienischen Poesie bezeichnet, weil auf diese drei Männer kein ebenbürtiger Dichter gefolgt sei, welcher auf der einmal angeschlagenen Saite noch vollere und tiefere Accorde angestimmt und so die ganze Poesie in ihrer geschichtlichen Entwicklung weiter gebildet hätte. Wenn man aber den Unterschied zwischen der Dante'schen Muse und den echt nationalen Schöpfungen des 16. Jahrhunderts ins Auge faßt, so ergibt sich leicht das Resultat, daß jenes Riesenwerk die italienische Poesie noch gar nicht zum Leben erweckt, daß Petrarca nur die unterste Seite nationaler Auffassungs- und Dichtungsweise berührt und Boccaccio's vielseitiges Wirken zwar mächtig angeregt und auf die rechte Bahn gebracht, aber zugleich auch die Zukunft der italienischen Poesie in einer solchen Höhe habe ahnen lassen, daß nur er selbst wieder das rechte Mittel, die Kluft auszufüllen, vorbereiten konnte. Und dies war das Studium der alten Meisterwerke, die dann dazu dienen sollten, die Nationalpoesie auf der Höhe der Schönheit und des Ideals zu erhalten. Zum Entfalten der höchsten Blüte der italienischen Poesie waren also

zwei wesentliche Dinge nothwendig, das Heraustreten der Nationalität in der Poesie und die Erhebung derselben durch die alten Muster. Beides bereitete sich in diesem Jahrhundert vor, und daß die Früchte eines solchen Sommers nicht alle reif wurden, rührte von Ursachen her, die später entwickelt werden sollen. Keineswegs aber war es eine Zeit des Stillstands oder Rückschritts, sondern eine vorwärts drängende Epoche voll innerer Gährung, Vorbereitung und Aufklärung des italienischen Charakters.

Bei der historischen Entwicklung der Nationalität war ein mächtiger Hebel in einem Grundzug des Charakters thätig, in dem Neid und der Eifersucht. Dies ist ein alter Zug in dem Volk des Apennins, der von jeher dessen Veränderungen und Zustände bestimmte, auch im inneren Leben immer wach und thätig war, und selbst in der Poesie das belebende Motiv ward. In der Epopöe führt die Eifersucht aus Liebe oder Ruhmbegierde die Handlung durch, auch in der Volkspoesie, der Volkskomödie, der beißenden pasquillischen Satire gab die Eifersucht die erste Anregung, so wie sie in den merkwürdigen poetischen und kritischen Kriegen zur Zeit des Aretiners, des Castelvetro, Annibale Caro und besonders gegen Tasso das stimulirende Princip war. So arbeitete sie auch jetzt an der historischen innern Gestaltung Italiens und dem dadurch bestimmten Charakter und der geistigen Richtung des Volks.

Im 12. Jahrhundert hatte der größte Theil der Nation seine Freiheit erobert. Ein Gefühl der Kraft und Nationalität durchdrang die Halbinsel, welches sich auch sogleich in Dante's epischer Richtung idealisirte. Ein mächtiges Bürgerthum erhob sich und versprach einen dauerhaften Kern. Aber obgleich die Italiener bis Ende des 15. Jahrhunderts unangefochten blieben, so lauerte der innere Feind, der sie dem äußern überlieferte, und unter dem Schein der Gesundheit wucherte der Todeskeim. Die Eifersucht, mit der sich die nimmer ruhende Hierarchie verband, kehrte die Schwerter der Bürger gegen sich selbst. Ein Bürgerkrieg entstand, in welchem durch verschiedene Grade durch immer der besiegte Theil in Nichtigkeit und Schwäche versank, während der Sieger in dem Kampfe mit einer höhern Macht bald dasselbe Schicksal theilte. Nach dem glücklichen Krieg gegen die

deutschen Kaiser war Italien ein großer Bund von Städten und die Entwicklung der politischen Macht und Nationalität schien einen fruchtbaren Boden gewonnen zu haben. Aber die größten Städte machten in gegenseitiger Rivalität Eroberungen, wodurch die kleinern Städte in den Rang wahrer Unterthanen ohne Rechte der Bürger, ohne Antheil an der Regierung und den Vortheilen derselben versetzt wurden. Dieses unglückliche Verhältniß, das durch die Macht der Zeit immer fester gestellt und einflußreicher auf den Charakter wurde, beraubte diese Unterthanen alles Interesses und Nationalgefühls, alles Patriotismus und der Kraft zur Vertheidigung des Vaterlands. Dazu trug auch häufig die Art von Wuth bei, mit welcher die schwächern Städte unterdrückt wurden und die mächtigern gegen einander verfuhren. Denn hätten es alle Republiken vermocht, so würden sie alle gegen einander verfahren sein, wie die Florentiner mit Pisa. Diese wollten die Pisaner nicht als einen Zuwachs in ihre Republik aufnehmen, sondern sie schwächen, berauben, vernichten. Auch Genua und andere Städte fielen als Opfer der Eifersucht, und diese Leidenschaft arbeitete zerstörend im Großen wie im Kleinen. Denn selbst in Privatangelegenheiten der Einzelnen öffnet Eifersucht und Neid gegen den Andern immer einer dritten Partei Herz und Kasse, und gibt die Selbständigkeit preis.

So verschwand bald ein großer Theil der Nation in Unthätigkeit und Interesselosigkeit bei stets wechselnder Herrschaft und nur einzelne Städte, die sich oben erhalten hatten, machten die Geschäfte. Sie waren Herren über Unterthanen. Der geschwächte und leidende Zustand der letztern zeigte sich bald durch die fremden Räuberhorden, welche die Städte und die in ihrem Sold hausenden Capitani zu gegenseitiger Verwüstung herbeiriefen. Diese förderten wol am meisten die Schwäche der untern Klassen; da sie aber scheinbar der italienischen Sache dienten, so sah das Volk in sorgloser Ruhe, keine fremde Eroberung fürchtend, der Zersplitterung und Entkräftung zu. Frühere Eroberungsversuche wären gewiß für die Befestigung des Charakters von großem Nutzen gewesen.

Die damaligen Hauptstädte waren also die eigentlich allein geltende Aristokratie Italiens, welcher die kleineren Städte eine

despotische Macht und die alleinige Leitung des Geschicks übergeben hatten. In diesen Hauptstädten selbst aber bildete sich wieder durch Gunst des Handels ein aristokratischer Stand, der nach dem Beispiel im Großen auch die untere Klasse bald des Antheils an der Regierung und der Bürgerrechte beraubte und sie in den Stand der Unterthanen hinabdrängte. Statt daß sich in andern Ländern ein Bürger- und Handelsstand der Aristokratie mächtig entgegenstellte und durch das Gegengewicht aufgefordert sich desto kräftiger entwickelte und den Kern der Nation immer gesund erhielt, absorbirte hier die Aristokratie die selbst aus dem Handelsstande entsprungen war, alle bürgerlichen Stände in sich und machte sie gleichsam verschwinden. Was erst durch Anmaßung und Eroberung gewonnen war, wurde durch das Wirken der Zeit, durch Herkommen und das beständige Sichaufgeben der andern Stände immer fester gesetzt; der privilegirten und herrschenden Familien wurden immer weniger, und so ward es zuletzt einer einzelnen leicht, die ganze Republik zu erobern und die Regierung nicht formell aber der That nach zu übernehmen. Den Regierenden kam dabei die Eifersucht der Städte sehr zu statten, und war es vielleicht, die sie im Anfang erhielt. Sie waren selbst aus den Stadtfamilien entsprungen, theilten mit dem ganzen Volk die Leidenschaft der Rivalität, nahmen also den Volkswillen in den ihrigen auf und gaben ihm durch ihre größern Mittel mehr Nachdruck, während sie auf der andern Seite durch Entfaltung ihres Reichthums, ihrer politischen und geistigen Macht und einen belebenden Schwung in den Künsten und Wissenschaften die Municipaleitelkeit im Vergleich mit andern Städten befriedigten. Das Nationalgefühl aber, das früher eine so breite Basis hatte, verschwand nach und nach aus dem Volk, bis es nur noch in den wenigen Mitgliedern der Städtearistokratie fortlebte und auf der Spitze in dem Despotismus unterging. Eifersucht war hier wieder thätig und rief den äußern Feind in das Land, um den Rival zu verderben, die Fürsten theilten sich in die Bündnisse mit den Fremden und vergaßen ihr eignes Geschick, das Volk wurde mit jeder neuen Invasion mehr geschwächt, und so reichte ein halbhundertjähriger Krieg hin, um Italiens Glück, Kraft, Reichthum und Unabhängigkeit für immer zu zerstören.

Aber auch ein inneres Uebel nagte, und zwar schon längere Zeit an dem Volk. Die Kirche, die von Anfang an sich an die Stelle der Religion gesetzt hatte, war nun, nachdem sie ihren intensiv stärksten Einfluß ausgeübt, in völlige Schwäche gesunken. Und dies mußte in Italien mehr als in andern Ländern eine schlimme Wirkung thun. Denn nachdem man dort lange gewohnt gewesen war, gar keinen Papst zu sehn, hatte man nun deren zu viel und eine ziemliche Zeit das erbauliche Beispiel, wie sich Gegenpäpste und Gegenconcilien um den Glauben der Väter herumzerrten, einander ihren ohnedies geschwächten Nimbus vom Haupte rissen, sich verketzerten, sich alle bisher nur mit Scheu ausgesprochenen Laster ganz öffentlich vorwarfen, und wenn das Volk seinen Päpsten und Concilien geglaubt hätte, so wäre kein Papst und kein Concilium das geringste werth gewesen. Allein es war ein altes Herkommen, die Kirche auch als eine weltliche Herrschaft zu betrachten, und wie die Unterthanen bei den Zänkereien ihrer Fürsten, so wartete auch hier das Volk ruhig ab, wer in dem Streite Sieger bleiben würde. Nur war das Schlimme, daß bei dieser Gleichgültigkeit kein materielles Interesse auf dem Spiel stand, sondern daß das religiöse Gefühl, das sich in dem System der Hierarchie verkörpert hatte, mit der Achtung vor dieser immer tiefer sank. Daß, so wie früher Arnold von Brescia, so auch jetzt Savonarola mit ihrer Reformation gänzlich scheiterten, der Letztere sogar dem schändlichsten Papst, Alexander VI., in der Volksmeinung unterlag, und beide nur durch Hereinziehung materieller Interessen, durch Hindeutung auf das Glück einer Republik ein momentanes Aufsehn machen konnten, beweist, wie sehr die Religiosität, die eben doch die Hauptquelle der Kraft bei Einzelnen und bei Völkern ist, hier nicht mehr die geringste Lebensregung äußerte. Wenn daher die Kirche in ihren höhern Repräsentanten bei der Aristokratie schon lange nichts mehr galt, wie dies die unaufhörliche Reibung und Feindseligkeit der römischen Großen beweisen, so ward auch bei dem Volk ihr besserer Einfluß, den sie durch die Identität mit der Religion früher ausgeübt hatte, gänzlich untergraben. Dazu trug besonders die tiefe Sittenlosigkeit bei, deren Herd die Mönchs- und Nonnenklöster waren, und welche sich von Oben herab über die ganze Priesterschaft verbreitete, die ihrerseits

wieder Gewissen und Sittlichkeit des Volks in Händen hatte. Es soll damit natürlich nicht gesagt sein, als hätte der geistliche Stand allein die Schuld der Entsittlichung zu tragen; im Gegentheil war diese schon früher so herkömmlich, daß die Laster in Avignon, obgleich hier und da gerügt, sogar auch von dem frommen Petrarca, doch den Einfluß der Kirche nicht schmälerten. Aber wenn ein Stand, dessen siegende Kraft die Religion und Moral waren, nun, nachdem er durch diese zu einer heiligen Macht emporgetragen worden war, sie in schändlichem Uebermuth weggeworfen hatte, mußten diese Waffen nicht auch von dem Volk niedergetreten werden? Und mußte es nicht eine furchtbare Wirkung machen, daß der Stand, in welchem die Sittlichkeit repräsentirt war, in seiner geistigen absoluten Macht unangefochten blieb, während die Sittlichkeit zu Grunde ging? Die Wirkung zeigt sich auch stark genug in der zügellosen Herrschaft der hier ohnedies sehr erregbaren Sinnlichkeit, die in dem schon durch stetes Unterordnen und Gehorchen, durch passives Zusehen fremder Eroberungen, Kriege und Verheerungen im eignen Land aller äußeren Thätigkeit fremd gewordnen Volk so tiefe Wurzeln faßte, daß sie später auch den strengsten Verordnungen, den durchdachtesten Veranstaltungen frommer Kirchenfürsten nicht wich. Diese Wirkung zeigte sich aber besonders gefährlich in der nun allgemein herrschenden Frivolität, welche den letzten Rest von religiösem Gefühl auf die bloße Form hinausdrängte und sich da mühselig erhalten ließ, während sie alles Ernste und Tüchtige durch ihren Spott herabzerrte, durch ihre Ironie in seiner Wirkung vernichtete. Dies beweist die Richtung der Volkspoesie, die einestheils das Ernste und Heilige so wenig mehr zu fassen verstand, daß sie in haltlose Excentricität ausschweifte, anderntheils dem Hang zur Satire alle Zügel überließ und sich bis zu den gemeinsten persönlichen Schmähungen erniedrigte; ferner beweist es die Behandlung der höhern Dichtarten, besonders der Epopöe vor Tasso, die sich besonders national entwickelt hat, und worin vor dem Spott und der Ironie nichts Ernstes und Wahres besteht, als die gröbste Sinnlichkeit. Die Hauptquellen für das oben Gesagte sind aber die Novellen und Lustspiele aus jenem und dem folgendem Jahrhundert. Schon Boccaccio hatte in seinen ausgelassenen Erzählungen fast

immer die Geistlichkeit zur Zielscheibe seines Spottes genommen; es muß also trotz der allgemeinen Zügellosigkeit das Betragen dieses Standes, der durch sein geistiges Uebergewicht mehr Hülfsmittel hatte, doch noch auffallend genug gewesen sein. Daß dieses Verhältniß sich immer mehr verschlimmerte, sieht man an den spätern Novellen des Sacchetti und besonders des Ser Giovanni Fiorentino, der gar einen Mönch und eine Nonne sich alle Abend im Sprachzimmer des Klosters obscöne Geschichten erzählen läßt, welche unnatürliche Einkleidung seiner Novellen blos als ein bitterer Spott gegen das Mönchsleben angesehen werden kann. Endlich brachte Machiavelli in seiner übrigens meisterhaften Komödie Mandragola die Geistlichkeit gar auf die Bühne, indem er durch die sophistischen Moralgründe eines Beichtvaters eine ehrbare Frau zum Ehebruch überreden läßt. Und solche Sittendarstellungen erregten damals nicht nur keinen Anstoß, sondern wurden selbst vor den Kirchenfürsten in Rom ohne Arg aufgeführt. Wie tief im Allgemeinen die Nation in dieser Hinsicht sank, und wie dies einen unberechenbaren Einfluß auf ihre ganze Geschichte hatte, wird aus den Lustspielen des folgenden Jahrhunderts klar und soll dort weiter auseinander gesetzt werden. Während aber die Religiosität aus dem äußern Leben des Volks wich, concentrirte sie die ganze Macht ihres belebenden Einflusses auf die Kunst, die jetzt gleichsam die eigentliche Religion des italienischen Volks wurde und den Vereinigungspunkt abgab, worin sich das regeste und frischeste Leben der beiden Stände, des Volks und der Aristokratie, begegnete.

Diese Trennung der beiden Stände, der Aristokratie und des Volks war es auch noch, die der italienischen Poesie eine individuelle Richtung gab. Während das Volk immer mehr in Unthätigkeit sank und sich in seinen engen Kreisen wohlgefiel entfaltete der Reiche und Vornehme nach allen Seiten hin eine erstaunliche Thätigkeit. Da sie zum großen Theil nicht eine von Anfang bevorrechtete Klasse waren, die nur die Stufen eines Throns zieren sollte, sondern aus der allgemeinen Gleichheit sich durch ihre umsichtigen Geschäfte und ihren blühenden Handel, emporgearbeitet hatten und sich auf dieser Höhe durch fortwährende Entwicklung ihrer geistigen Kräfte erhalten mußten, so läßt sich begreifen, wie Italien in jener Epoche eine Aristokratie

besitzen konnte, deren sich kein Land zu keiner Zeit rühmen kann. Eine gewisse Vielseitigkeit der Bildung, Geschmeidigkeit und Elasticität des Geistes zur Beherrschung jeder Lage, ein durch die reichste Geschäftserfahrung begründetes Selbstgefühl war die allgemeine Folge dieser Verhältnisse. Der Handelsstand, der mit der ganzen civilisirten Welt in Verbindung war und überall gestaltend und ordnend eingriff, lieferte dem italienischen Volk seine Fürsten, Rathgeber, Feldherren, Kardinäle und Päpste. Dies hatte freilich auch seine nachtheilige Seite, die besonders in dem geistigen Leben sehr grell hervorsticht und später dargelegt werden wird. Aber der gemeinschaftliche Stamm dieser Tonangeber unterhielt ein Streben, welches durch die Gemeinschaft um so lebendiger und wirksamer wurde und eben das 15. und 16. Jahrhundert so berühmt gemacht hat. Es gab in dieser Blütenzeit der Aristokratie wenig Fürsten, Kardinäle, Capitani und vornehme Bürger der Republik, die sich nicht durch literarische Bildung, hohen Kunstsinn und Gelehrsamkeit ausgezeichnet und diesen mit Enthusiasmus angeregt und befördert hätten. Wir erinnern an die großen Philologen, welche die Schätze des Alterthums zugänglich machten, an die Philosophen, welche der platonischen Weisheit einen Sieg über das scholastische Gewirr bereiteten und die Dichtkunst auf die Spuren des Alterthums führten; sie waren an den vielen kleinen Höfen die ersten und beständigen Rathgeber. Die Höfe der Malatesta in Rimini und der Montefeltro in Urbino waren fast in Akademien umgewandelt. Die Regenten von Neapel wählten ihre Freunde, Secretaire, Rathgeber aus dem gelehrten Stand. Vor allen aber ragten die Medici in Florenz durch ihre Begeisterung für Wissenschaft und Kunst hervor. Cosmus war der erste durch seine Handelsmacht wie durch seine geistige Herrschaft. Seine Schiffe brachten aus allen Gegenden Waaren, aber aus Griechenland Gelehrte und Schriften nach Florenz, seine Bankhäuser in allen vorzüglichen Handelsplätzen schafften Mittel herbei zur Errichtung von kostbaren Bibliotheken in Florenz und Venedig, und während er durch seine Freigebigkeit und Prachtliebe alle Künste in Schwung brachte und die Republik ordnete und beruhigte, bewirkte er in dem Reich der Gelehrten eine fruchtbringende Revolution durch seine platonische Akademie, die er im Gegensatz

zu dem aristokratischen Treiben mit den eminentesten Köpfen besetzte. Sein Enkel Lorenz ward durch seine vielseitige Bildung noch berühmter, und gab dem Jahrhundert seinen Namen; er wird uns als der Wiederhersteller der italienischen Poesie noch besonders begegnen. Mit dessen Sohn, dem Papst Leo X., wanderte der Enthusiasmus für Kunst und Wissenschaft nach Rom, das jedoch schon vorher, besonders unter Nikolaus V. und einigen gleichgesinnten Päpsten sehr glänzende Zeiten erlebte. Nikolaus verdankte selbst seiner Gelehrsamkeit die Erhebung auf den päpstlichen Stuhl, und mit der Vermehrung seiner Hülfsmittel schien sich sein Eifer nur zu steigern. Er hatte an seinem Hof einen Congreß der berühmtesten Gelehrten, die sich an seinem Beispiel zu unermüdlicher wissenschaftlicher Thätigkeit begeisterten. Auf seine Veranstaltung wurden Herodot, Strabo, Diodor, Xenophon, Thucydides, Polyb, Appian, die Iliade und die griechischen Kirchenväter ins Lateinische übersetzt und commentirt. Dem Lorenzo Valla gab er für die Uebersetzung des Thucydides 500 Scudi in Gold, den Filelfo ermunterte er zur Uebersetzung der Iliade und Odyssee durch Zusicherung eines schönen Hauses und Guts und 10,000 Scudi; gleiche Freigebigkeit bewies er gegen Guarino von Verona und gegen Perolli, und glaubte immer noch nicht genug gethan zu haben. So konnte er wol mit Recht sagen, daß in Rom kein ausgezeichneter Mann wäre, den er nicht kannte. Ebenso suchten Visconti und Sforza in Mailand, die Gonzaga in Mantua, d'Este in Ferrara die berühmten Gelehrten an ihre Höfe zu ziehen und dort festzuhalten, und so wie Rom unter Leo X., so wetteiferten auch sie später mit Florenz in der Pflege der Poesie. Wenn nun freilich die Wissenschaft durch diese warme Beförderung und Pflege ungemein gewann, so konnte sie auf die Poesie doch nicht den geringsten Einfluß haben. Diese freieste der Künste läßt sich überhaupt weder zügeln noch spornen, und es ist eine falsche Ansicht, wenn man die Blüthe der italienischen Dichtkunst der Menge von Mäcenaten im 15. und 16. Jahrhundert zuschreiben will. Dante und Boccaccio, die großen Dichter der ältern Zeit, hatten sich keinerlei Gunst zu erfreuen, Ariosto und Tasso standen in sehr drückenden Verhältnissen zu ihren Patronen. Die Höfe von Florenz, Ferrara, Mantua und Mailand waren ungemein thätig

für das Theater und ließen prachtvolle Schauspielhäuser erbauen; doch zeigt die dramatische Literatur jener Zeit kein einziges Meisterwerk auf, und nicht einmal ausgesetzte Prämien vermochten einen Dichter zu begeistern. Allerdings hatte aber dieses lobenswürdige Streben der Aristokratie einen mittelbaren Einfluß, indem sie den literarischen Ruhm zur Nationalsache machte, woran der gesammte bessere Theil des Volks Antheil nahm und an dem allgemeinen Enthusiasmus sich das Genie entzündete. Aber es gab noch eine Hauptursache, welche der italienischen Poesie ihre eigenthümliche Richtung gab und sie in manchen Arten hemmte und beschränkte.

Denn nicht nur in der Politik, auch im Reich des Gedankens, besonders in der Poesie, war die Nation in zwei schroff entgegenstehende Parteien getheilt, in die Gelehrten (die Aristokraten in der Poesie) und das Volk, welche Trennung sich leider durch die ganze folgende Geschichte der italienischen Poesie durchzieht. Diese Trennung ging von Petrarca aus, der offenbar eine zweiseitige Natur hatte. Während Boccaccio, der ebenso wie Petrarca in dem Alterthum mit enthusiastischer Anschauung lebte, doch diesen Enthusiasmus mit seinem modernen Kunstsinn stets zu originellen Schöpfungen zu vereinigen strebte, hatte im Gegentheil Petrarca seine zwei Richtungen streng von einander geschieden und keiner auf die andere den geringsten Einfluß erlaubt. Aus seiner Vorliebe für das Antike, das er eben doch nicht lebendig in seine moderne Empfindungsweise aufnehmen konnte, entsprang seine Vorliebe für die Form, durch die er sich dem Alterthum wenigstens äußerlich nähern wollte, und diese überwiegende Neigung begleitete ihn auch in die andere Richtung hinüber, in welcher dann die Form meist auch die Hauptsache wurde. Die zwei Parteien, die aus ihm sich nach dieser Spaltung bildeten, gingen in ihrer Entwicklung weit aus einander. Die gelehrte Partei hing fest am Alterthum und klammerte sich daher ängstlich an die Form; die Volkspartei entwickelte mehr einen modernen Sinn, eine nationale Poesie, war aber, da ihr Petrarca auch hierin zum Führer diente, ebenfalls in einer Form befangen, die sowol in der Lyrik als der Satire und allen übrigen Arten der Volkspoesie in Anwendung kam. Hierdurch stellt sich Petrarca's nachtheiliger Einfluß auf die Dichtkunst immer

deutlicher heraus. Beide Parteien geriethen natürlich in einseitige Richtungen, weil sie sich nicht einander ergänzten und unterstützten. Alle ausgezeichnete Dichter waren aber die, welche sich zu Boccaccio's Allseitigkeit erhoben, beide Richtungen zu lebendiger Schöpfung, zu gegenseitiger Tragung und Erhebung in sich aufnahmen. Die gelehrte Partei scheiterte am meisten an der wesenlosen Form, in der sie sich herumtrieb, wie wir später an den Epen nach antikem Schnitt und an allen Tragödien sehen werden.

Diese gelehrte Partei war in dem Reich der redenden Künste die Aristokratie, mit der größten Macht, den meisten Hülfsmitteln ausgerüstet, und stand in diesem Jahrhundert auf dem Gipfel ihrer Blüte. Sie schloß sich auch eng an die politische Aristokratie an und bildete bald mit ihr ein großes abgeschlossenes Corps, welches in den folgenden Jahrhunderten das Schiedsrichteramt im Bereich des Geschmacks ausübte, und schmolz nach dem politischen Versinken dieses Standes mit ihm zusammen. Wenn wir nun nach dem Nutzen und dem Einfluß dieser Partei auf die italienische Poesie fragen, so ist er, wenigstens für den Augenblick und unmittelbar, sehr gering, und es mußte erst eine neue Generation erstehen, die von der geistigen Gährung dieses Jahrhunderts nicht berührt wurde und zu einer gewissen Ruhe gelangt war, um die neu erworbenen Schätze mit Vortheil anzuwenden. Dazu kam noch die Abgeschlossenheit, wodurch der Gelehrtenstand sein Wirken für die italienische Poesie ganz unfruchtbar machte, und welche noch im folgenden Jahrhundert so stark wirkte, daß manche der besten Dichter, gleichwie Petrarca, in lateinischen Versen ganz andre Richtungen verfolgten als in italienischen, wo ihre Natur ganz umgewandelt erscheint. Welches verschiedene Resultat hätte für die Poesie gewonnen werden können, wenn die Dichter bei ihrem unbegrenzten Enthusiasmus für die alten Dichterwerke auf einem sichern nationalen Boden gestanden hätten. Denn der Eifer in Aneignung und Verarbeitung des literarischen Nachlasses des Alterthums war in der That außerordentlich, wobei sich der tiefbegründete Kunstsinn der Italiener besonders thätig zeigte und die Rivalität unter den vielen kleinen Staaten sehr günstig wirkte. Die materiellen Wissenschaften, besonders die früher so hoch geachtete Jurisprudenz,

wurden auf die Universitäten verwiesen und dort bald vergessen. Nur Erhöhung des geistigen Genusses und Belebung der Kunst gab der Wissenschaft den Werth, der sich wieder auf die Gelehrten übertrug. Die geflüchteten Griechen fanden überall die ehrenvollste Aufnahme, die Bibliotheken füllten sich mit griechischen Handschriften, und die Italiener fanden keinen kürzern Weg zu Ruhm und Ansehen, als durch das Studium des Alterthums. Es führte zu den höchsten Stellen in den Republiken und an den Höfen, selbst auf den päpstlichen Stuhl, und daher mag sich wol kein Land in keiner Epoche einer solchen Betriebsamkeit in der philologischen Wissenschaft rühmen können. Die italienische Sprache war ganz dem Volk überlassen, dadurch vernachlässigt rauh und barbarisch, während die italienische Literatur höchst arm blieb. Nur Lateinisch und Griechisch war die Losung, man lebte und dachte ganz in der alten Zeit, trug ihre Werke zusammen und commentirte sie.

Wenn aber auch durch dieses neue Studium der Kunstsinn der Italiener zu erstaunlicher Produktivität erweckt wurde, wie man aus der Flut von lateinischen Gedichten aus jener Zeit bemerkt, so war sie doch für die italienische Poesie von gar keinem Gewinn, theils aus dem obigen Grund, daß die ganze Beschäftigung der italienischen Sinnesart zu fern stand und sich daher ins Wesenlose verlor, theils weil der äußeren überwältigenden Anregung keine innere Schöpferkraft in gleichem Verhältniß entgegenkam und der Geist erst später die andrängende Masse besiegen und mit gehöriger Freiheit verarbeiten konnte. Dies erhellt deutlicher aus dem Umstand, daß jene meist lateinischen Dichter eigentliche Grammatiker waren, welche mehr die Worte als den Geist zu fassen vermochten und sich in den lächerlichen Streitigkeiten der beiden Sekten der Apulejaner und Ciceronianer abquälten. So mußte ungeachtet der unmäßigen Dichterkrönungen, wonach Petrarca auch die mittelmäßigsten Talente lüstern gemacht hatte[1]), dennoch die Poesie, selbst in der

1) Die Kaiser, wie Karl IV., Sigismund, Friedrich III., die Päpste, die Könige von Neapel, die Herzoge von Mailand und Ferrara, sogar die Städte, wie Florenz, Verona, Parma, die römische Akademie krönten um die Wette.

lateinischen Sprache ganz danieder liegen. Der Geist der Zeit verlangte auch die Anschauung, die Form, die Sprache der Zeit, nicht aber einer längst vergangenen. Man suchte aber mit aller Gewalt die alte Form zu beleben, in welche der neue Geist nicht paßte, und vermochte doch den alten nicht mehr heraufzubeschwören. Daher das beständige Abmühen an der Form, was überhaupt den Italienern eigen ist und worauf sie so großes Gewicht legen, daß sie oft die Poesie ersetzen muß. Die eigne Schöpferkraft wurde natürlich durch dieses Einzwängen gänzlich unterdrückt, ein ängstliches Anklammern an die Werke der alten Zeit, eine sklavische Nachahmung war das Ziel der Dichter und der gefeiertste derjenige, welcher die Alten am genauesten copirt hatte. Da sie aber nur die Form trafen, so wurde der paradoxe Satz wahr, daß, je mehr sie sich den Alten näherten, desto schlechter, frostiger, geschmackloser ihre Poesie wurde. Allein das störte nicht. Man war von dieser Behandlung der Dichtkunst und von diesen Grundsätzen so eingenommen, daß auch in dem folgenden blühendsten Zeitalter nur wenige Dichter sich von dieser Formfessel befreien konnten, und auch nur in solchen Werken, in denen der nationale, oder rein christliche Stoff ein Heraustreten aus dem alten Ideenkreise und ein Greifen in ihre eigne Zeit und in ihr Volk erzwang, während in ihren andern Werken, besonders aber in der ganzen Geschichte der italienischen Tragödie die Schwäche der langen geistigen Sklaverei sichtbar ist. Als schon im 15. Jahrhundert die Nationalität etwas mächtiger zu werden begann, war selbst die italienische Sprache fast in Gefahr, jenem Formzwang zu unterliegen, und um mit einem Mal Alles unter ein Princip zu bringen und darin untergehen zu lassen, machte man den Versuch mit italienischen Hexametern und Pentametern, der in der Folge noch auf andre metrische Versmaße ausgedehnt wurde. (S. Band I. dieses Werkes, Seite 232 ff.)

Dieses begeisterte Hervorheben des Alterthums hatte indessen den unschätzbaren Vortheil, daß dadurch die scholastische Theologie und Philosophie eine völlige Niederlage erlitt. Man kehrte wieder zur Natur zurück, deren begeistertste Priester die Alten gewesen waren, und die Verarbeitung der übrigen philosophischen Systeme brachte den Verstand wieder in das rechte Geleise und

bereitete eine heilsame Reaction und Reformation vor. Die erste Regung zum Sturz der aristotelischen Weltherrschaft zeigte sich in der platonischen Akademie, welche Cosmus de' Medici mit seinen Griechen in Florenz stiftete und welcher nachher Lorenzo und Poliziano angehörten. Ferner gab das Studium der Alten, wenn auch erst für die spätere Epoche, ein wirksames Gegengewicht gegen die Schwärmerei der Troubadours und die Einwirkung Petrarca's, die zuletzt in ihrer Einseitigkeit tödtend auf die Poesie gewirkt hatte, und führte auf die universelle Richtung Boccaccio's zurück, welche grade dem folgenden Jahrhundert den Glanz gab.

Wenn daher die gelehrte Partei in dieser Epoche durch ihr abgeschlossenes Treiben die Poesie nicht weiter brachte und diese, wie überhaupt in ihrer ganzen Geschichte so vorzüglich jetzt, das unglückliche Schicksal hatte, daß durch zu mächtiges Eingreifen einer fremdartigen Cultur und Literatur und dadurch hervorgebrachte Ueberkünstlung ihre natürliche Entwicklung und Reife gehemmt und in mancher Hinsicht ganz unterdrückt wurde, so führte doch diesmal jenes Studium, wenn auch langsam zur freien Anschauung der Natur, zur Wahrheit der Empfindung und einem geläuterten Geschmack, und es ist nur zu bedauern, daß die aristokratische Dichterpartei sich ganz von dem Boden ihrer Nation und Zeit losgerissen, sich in dem unkräftigen Schwanken in den alten Formen begnügt und darin das ganze Heil und Wesen der Poesie gefunden hat. Wie sicher und fruchtbar aber der Boden gewesen wäre, den sie in ihrer Nation gefunden hätte, zeigt sich in dem merkwürdig raschen Aufblühen der bildenden Künste, worin die Italiener eine einzige Energie und Erhebung offenbarten. Und wie sehr diese Künste aus der Seele des Volks hervorgingen, zeigt der strenge und entschieden ausgesprochene Charakter der Baukunst, Malerei und Musik, besonders aber der beiden letztern, die ganz aus christlichen Elementen erzeugt waren und in schneidendem Gegensatz mit der aristokratischen Poesie und Gelehrsamkeit standen, daher diese auch wenig davon belebt und beseelt werden konnte. Erst später verwischte sich dieser Gegensatz; die national entwickelte bildende Kunst ward die Trägerin der Poesie, die sich daher auch zu jener Höhe der Meisterschaft schwang, so lange sie sich in den

nationalen Elementen bewegte und das antike Gesetz nur zur Leiterin nahm. Lorenzo de' Medici aber war der Mann, der beide Gegensätze ausgleichen konnte und der, obgleich nur ein Dichter zweiten Rangs und erst an der Schwelle jener großen Epoche stehend, doch als der zweite Vater der italienischen Poesie betrachtet werden muß.

Während diese Aristokratie in ihrer geistigen Bestrebung die Nationalität so ziemlich verleugnete, bildete sich das Volk seinen Charakter und seine Poesie desto ungestörter und bestimmter aus. Die Einseitigkeit, in die es natürlich in seinem engen Ideenkreise und in seiner Abgeschiedenheit von den Hülfsmitteln der höhern Klasse verfiel, läßt uns die Zersplitterung der Kraft in dieser so durchaus poetischen Nation bedauern. Wie sehr beide Klassen in ihrem Weg verfahren waren, und wie bei ihren Versuchen der Vereinigung die poetische Aristokratie in ihrer jämmerlichen Schwäche die kräftige Roheit des Volks weder erheben und verfeinern noch aus ihrer Einseitigkeit befreien konnte, zeigt sich nicht nur in der glänzenden Epoche an der Mühe der ausgezeichneten Dichter, sich immer frei von beiden Einflüssen zu halten, die besonders im Epos und Theater nicht immer zu einem glücklichen Resultat führte, sondern auch in den vielen Akademien, die der Kriegsschauplatz für beide Ansichten wurden und ungeachtet ihres mehr als hundertjährigen Kriegs nicht den geringsten Gewinn für die Poesie brachten.

Kapitel 1.

Sonett.

Das Volk griff vor allem hastig nach dem Sonett. Sonett war die allgemeine Form für alle Denk- und Empfindungsweise, worein sowohl die ausgelassenste Satire zusammengepreßt, als der erhabenste Gedanke in die Länge gezerrt wurde, und mit dem man höchstens der Erleichterung wegen zuweilen die Canzone abwechseln ließ. Sonett ward auch das Gewand, worin die italienische Muse nun aus dem Bezirk von Toskana heraustrat und die Runde durch ganz Italien machte. Unter den vielen Nachahmern Petrarca's in dieser Zeit sind indessen nur wenige nennenswerth, und selbst in Italien nur aus einzelnen,

in Sammlungen aufbewahrten Gedichten bekannt. Einer der bessern unter ihnen ist **Giusto de' Conti**, aus Valmontone im römischen Gebiet gebürtig. Die wenigen Nachrichten, die sich über seine Lebensumstände erhalten haben, sind zusammengestellt in der Vorrede zu der Sammlung seiner Gedichte, Florenz 1715, und auch von Mazzuchelli in der veroneser Ausgabe von 1733. Aus der Inschrift, die über seinem Grab in der Kirche S. Francesco in Rimini noch zu lesen ist, erhellt, daß er ein Rechtsgelehrter, und aus der von Muratori mitgetheilten Chronik von Rimini, daß er einer von den Räthen des Herrn dieser Stadt, Sigismondo Malatesta, und von diesem sehr geehrt war. Er starb 1449. Im Jahr 1409, als er in Rom war, entzündete sich sein Herz und, wie es scheint, auch sein Dichtergenie an der Schönheit einer Jungfrau, die nun, wie Petrarca's Laura, der Gegenstand aller seiner Sonette wurde. Besonders entzückte ihn ihre schöne Hand, daher er der ganzen Sammlung seiner Gedichte den Namen Bella Mano gab. Was überhaupt von den Sonetten gesagt werden kann, gilt auch von den seinigen. Man merkt allen Liebessonetten die geistige Ermüdung an, in welche die Dichter verfielen, wenn sie irgend einen glücklichen oder unglücklichen Gedanken in dieselbe Form pressen oder ziehen mußten und denselben Gegenstand tausendmal auf dieselbe Weise, nur mit irgend einer kleinen neuen Beziehung behandeln wollten. Giusto ist ein getreuer Nachahmer des Petrarca; man findet bei ihm denselben Frost, das gedehnte Spiel mit Worten, gelegentlich die gedankenleeren Reime, die den Mangel an wahrer Empfindung bezeichnen, wie bei vielen Petrarchischen Sonetten, nur daß ihm der Witz und Geist seines Meisters abgeht, der die Kühle und Nüchternheit des Gefühls durch manche Wendung und sophistische Sprünge zu verschleiern wußte, und dann dessen bewunderungswerthe Ausfeilung der Verse, womit er ihnen jene harmonische Weichheit und Grazie verliehen hat. Wir geben von ihm ein Sonett aus der Sammlung italienischer Lyriker, welche die mailänder Herausgeber der Classici Italiani veranstaltet haben:

Giunse a Natura il bel pensier gentile,
Per informar tra noi cosa novella,

Ma pria mill' anni immaginò, che a quella
Faccia leggiadra man ponesse e stile.
Poi nel più mansueto e nel più umile
Lieto ascendente di benigna stella,
Creò questa innocente fera bella
Alla stagion più tarda, alla più vile.
Ardea la terza sfera nel suo cielo,
Onde sì caldamente Amor s' informa,
Il giorno, che il bel parto venne in terra.
E Dio mirava la più degna forma,
Quando vestì d'un sì mirabil velo
Quest' anima gentil, che mi fa guerra.

Noch eine Menge von Sonettensängern, wie Sennuccio del Bene, Franceschino degli Albizzi, die beiden Buonaccorso da Montemagno, Malpigli aus Bologna, Sanguinacci aus Padua rc. betraten Petrarca's Weg. Auch Dichterinnen, die heilige Katharina von Siena an ihrer Spitze, treten nun schon auf und versuchen sich alle in jetzt vergessenen Sonetten. Die Poesie wurde populär und gewann eine äußerst breite Basis in dem Volk, aber vergebens sah sie sich nach einem Retter und Erheber um; die gebildetern Dichter lebten in einer ganz andern Sphäre, worin sie langsam abzehrten, und so blieb der italienischen Muse nichts übrig als den Ohren und dem Sinn des Volks zu schmeicheln. Wie sehr ihr dies gelang, sehen wir an dem ungemessenen Beifall, den die Hauptsänger von dem Volk erhielten, wie sehr die Poesie aber unter diesem Enthusiasmus sank, erhellt aus dem Gericht des öffentlichen Geschmacks, das schon im nächsten Jahrhundert diese Produkte der Vergessenheit übergab. Die Hauptsänger, an denen sich die Tendenzen jener Zeit am besten beurtheilen ließen, ragen zwar zum Theil schon in die nächste Periode hinein, gehören aber doch noch hierher, weil sie, unberührt von dem bessern Streben und dem neuen Schwung des erwachten Kunstsinns, dem Volksgeschmack ganz treu blieben und die Richtung desselben, die sie in ihren prätentiösen Witzeleien und unnatürlichen Hinaufschrauben der Empfindungen auf die höchste Spitze trieben, am besten repräsentiren. Einige von ihnen waren durchaus nicht ohne Talent, und ihre ächte volksthümliche Begeisterung ließ sie zuweilen das Sonett verlassen und die natürliche

Einfachheit des Volksliedes treffen, in welchem sie dann Ausgezeichnetes leisteten; aber sobald sie ihre übersprudelnde Kraft in das Petrarchische Sonett preßten und somit dem Volklied das gelehrte Gewand umhängten, so merkt man an den fieberhaften Uebertreibungen, wie die Natur in der Form erstarb.

Einer derselben war Serafino von Aquila in den Abruzzen, geboren 1446. Die Natur hatte ihn durch sein außerordentliches Talent der Improvisation zum Volksdichter geschaffen und der Mangel an Gelehrsamkeit that ihm in diesem Berufe keinen Eintrag, desto mehr unterstützte ihn sein Talent in der Musik, indem er für seine augenblicklichen dichterischen Eingebungen auch gleich eine passende Melodie fand und sie unter Begleitung der Laute (liuto) absang. Da er auf seine Kunst im Lande umherzog, so verbreitete sich sein Ruhm bald von einem Ende Italiens zum andern und brachte den Petrarca eine Zeitlang in Vergessenheit. Die allgemeine Bewunderung erhob ihn in der Gunst der Fürsten, welche ihn wetteifernd zu sich einluden und ihn mit Ehren und Geschenken überhäuften. So sang er an den Höfen von Neapel, Rom, Mailand, Mantua und Urbino, erhielt von Cäsar Borgia eine Präbende als Johanniterritter und war für eine kurze Zeit der mächtige Tonangeber in der italienischen Poesie. Dies erhellt besonders aus einer von Tiraboschi angeführten Stelle des Paolo Cortese (de Cardinal. I. 2. p. 74): Nuper Seraphinus Aquilanus princeps ejus generis renovandi fuit, a quo ita est verborum et cantuum conjunctio modulata nexa, ut nihil fieri posset modorum ratione dulcius. Itaque ex eo tanta imitantium auledorum multitudo manavit ut quicquid in hoc genere Italia tota cani videatur, ex ejus appareat carminum et modorum praescriptione natum. Auf diesem Gipfel poetischer Macht hätte sich Serafino ein unsterbliches Verdienst erwerben können, wenn er das unglückliche Sonett den Gelehrten überlassen und die eigentliche Volkspoesie mehr ausgebildet hätte. Wirklich verfiel er auch in Augenblicken der wahren Begeisterung auf die einfachen Formen des Liedes, wie sie jede Nation in ihrer frischen Jugendzeit am schönsten ausdrückt. Die Italiener hatten aber, durch die ihnen übermachte Cultur früh reif geworden, in mancher Hinsicht keine Jugend durchgelebt, und sind

besonders einer nationalen Jugendpoesie verlustig gegangen. Erst in diesem Jahrhundert, nachdem ihre Literatur schon Erzeugnisse der höchsten Reife geliefert hatte, und das Volk an keinen andern Ausdruck der Gefühle gewöhnt war als an die künstlichen der gelehrten Poeten, schied sich das Volk von der politischen und poetischen Aristokratie und bildete seine Eigenthümlichkeit aus, wobei nur zu bedauern ist, daß seine kräftige Zeit längst vorüber war und ihre Ausbildung theils krankhaft, theils einseitig geschah. Um diese Zeit erhielt es auch seine Gesangsweise und seine Lieder und Serafino war mit den Dichtern der Carnevalslieder der erste, der seinem Volk solche nationale Lieder gab, die sich auch für eine einfache Volksmelodie am besten schickten. Er nannte sie Barzellette und Frottole. Was er in dieser Gattung seinem Volk hätte werden können, beweist folgendes schöne Lied:

Non mi negar, Signora,
Di porgermi la man,
Ch' io vò da te lontan,
Non mi negar, Signora.
Una piccola vista
Può far ch' al duol resista
Quest' alma afflitta trista
Che già per te non mora.
Non mi negar, Signora.
E se'l tuo vago volto
Vedermi sarà tolto,
Non creder sia disciolto,
Benchè lontan dimora.
Non mi negar, Signora.
S'io vado in altra parte,
Il cuor non si diparte,
Sì che non discordarte;
Non mi negar, Signora,
Di porgermi la man.

Nur wenige seiner Barzelletten haben indessen diese schöne und ergreifende Einfachheit. Wie gesagt, die Jugend der Nation war unter den Händen ihrer alten und kränklichen Erzieher um ihre frische und kräftige Naivetät gekommen, und als sie

etwas laut werden wollte, drohten schon große und ernste Werke aus einer rein philosophischen Zeit. Das Gefühl zog sich geschwächt zurück und ließ sich nur zuweilen von dem subtilisirenden Verstand zu unnatürlichen Sprüngen verleiten. Auch Serafino war ein Opfer dieses mißlichen Geschicks. In seinen Stanzen, die er Strambotti nannte, hielt er sich noch an der natürlichen Einfachheit des Volksliedes. Aber sie war ihm und seiner ganzen Zeit zu ungewohnt. Die Formherrschaft riß alles hin und man konnte nur im Sonett ein großer Dichter sein. Hier kam sein Talent in eine üble Lage; die Sonettenform war für seine feurige Phantasie, für sein überkräftiges Gefühl entweder zu lang oder zu kurz, er mußte wie andre Sonettensänger nach ausfüllenden Worten und Sentenzen suchen und gerieth dadurch entweder in matte Wiederholungen oder, wenn er seiner Kraft die Zügel schießen ließ, in ungeheure Uebertreibungen. Der Gegenstand aller seiner Gedichte ist die sehnsüchtige Liebe, die sich in allen möglichen Wendungen, bald als fade Lobhudelei seiner Schönen, bald als bombastische Betrachtung seiner Qual kundgiebt und die sich durch gesuchte Wendungen und gewaltsam herbeigezogene Vergleichungen langweilig macht. Wir geben zur Probe sein Epitaphium auf seine Donna:

Fermati alquanto, o tu che muovi il passo.
  Amor son io, che parlo, e non costei,
  Che per mio onor morir volsi con lei,
  Vedendo andar col suo mio stato in basso.
Deposto ho l'armi, e 'l mondo in pace lasso;
  E tante spoglie de' superni Dei,
  Tant' inclito valor, tanti trofei,
  Madonna, e me qui chiude un picciol sasso.
Fatto io m'aveva il Ciel tutto nemico,
  L'abisso, il mondo. E poi, costei perduta,
  Forza era, nudo et orbo andar mendico.
Però morir vols' io, poichè caduta
  Era mia gloria. Or ch'è ben stolto io dico
  Colui che per viltà morte rifiuta.

In seinem ersten Sonett brachte ihn seine Geburtsstadt Aquila auf die Idee, sich selbst mit einem Adler zu vergleichen, seine Gedanken mit jungen Adlern, die der Alte aus dem Neste wirft,

wenn sie den Blick in die Sonne, die seine Geliebte vorstellt, nicht ertragen können. Acht Sonette handeln von dem Ring, den er von seiner Geliebten erhalten und der nun an seiner Hand durch seine verzehrende Glut zu Grunde geht; doch stirbt er einen schönen Tod, der allein den Menschen unsterblich macht. In einem andern ist der Dichter neidisch auf den Hund, der immer um seine Geliebte sein kann, beklagt sich, daß er als Mensch und nicht als Hund geboren ist, und tröstet sich doch mit der guten Einrichtung der Vorsehung, daß er als Mensch ein Glück suchen kann, das der Hund nicht kennt. So geht Sinn und Unsinn durcheinander in allen Sonetten fort. Wenn Serafino in seinen Volksliedern am genialsten hervortritt und in seinen Stanzen meist noch eine wahre natürliche Empfindung zeigt, so geht die Leidenschaft, die sich in manchen seiner Sonette kaum noch zügeln läßt, in einer Art von Gedichten, die er selbst Disperate genannt hat, in eine widerliche, gleichsam zahme Raserei über. In einem Gedichte schreit er:

Or sù, mio stanco cor, suona la tromba
  Dal doloroso pianto, e fa tal suono,
  Qual folgore, che Giove irato fromba.
Gridate, spirti miei, tanto ch' il tuono
  A pianto muova l'acqua, l'aere, e i sassi,
  Poichè pietà m'ha posto in abbandono.

Serafino giebt uns in der Geschichte seiner Kunstentwicklung eine Vorstellung von der Geistesstufe des Volks zu seiner Zeit, und nach ihm und geistesverwandten Nachfolgern kann es uns nicht wundern, im nächsten Jahrhundert einer herrschenden Excentricität sowohl in der Poesie als in den Sitten zu begegnen. Serafino starb übrigens schon im 34. Jahr zu Rom im Jahr 1500. Er erhielt dort in der Kirche Santa Maria del Popolo die für die bombastische Zeit sehr charakteristische Grabschrift:

Qui giace Serafin. Partirti or puoi.
  Sol d'aver visto il sasso, che lo serra,
  Assai sei debitore agli occhi tuoi.

Serafino's Nachfolger und Nebenbuhler war Antonio Tibaldeo aus Ferrara. Durch den Geist seiner Gedichte gehört er noch hierher, obgleich er erst 1537 gestorben ist. Er

soll sich früher mit der Arzneiwissenschaft abgegeben, aber diese, die sein Leben nur kümmerlich fristete, mit dem Dichterberuf vertauscht haben, der ihm auch zu hohen Ehren verhalf. Er sang seine italienischen Sonette ebenso wie Serafino unter Begleitung der Zitter ab und machte Künstlerreisen von einer Stadt zur andern. Dies brachte ihn bald in so hohen Ruf, daß schon 1499 in Modena die erste Ausgabe seiner gesammelten Sonette veranstaltet wurde. Er schrieb bei dreihundert Sonette, einige Episteln, Eklogen, Kapitel und auch eine Disperata. Er hat nicht das Feuer der Phantasie, nicht die rohe Kraft, die den Serafino zu bedeutenden Resultaten hätte führen können, er war aber dafür halb ein gelehrter Dichter, in den alten Literaturen bewandert und schrieb lateinische Gedichte, Elegien, Epigramme ꝛc., welche viel mehr gerühmt wurden und ihm auch größere Vortheile verschafften, als seine schwachen italienischen Produktionen, welche durch die Sonette des Bembo, Sannazzaro und andrer Meister ganz verdrängt wurden. Er selbst erkannte dies und gab seine Ahnung über das baldige Untergehen seiner italienischen Poesien in einem Sonett kund. Mit desto mehr Eifer legte er sich auf lateinische Gedichte und erlebte durch diese eine zweite Ruhmesepoche auch unter der aristokratischen Dichterpartei. Bei dem Papst Leo X. stand er in hoher Gunst und dieser soll ihm einmal für ein Epigramm 500 Dukaten gegeben haben [1]). Auch sorgte er sonst für ihn und verschaffte ihm ein einträgliches Amt, sodaß Tibaldeo, wie aus Bembo's Briefen hervorgeht, bis 1521 in sehr guten Umständen lebte. Sein Alter scheint aber durch äußersten Mangel sehr getrübt worden zu sein, sodaß er zuweilen die Großmuth des Bembo um einige Florinen ansprechen mußte. Tibaldeo wird von manchen Literatoren als Verderber des guten Geschmacks getadelt;

---

1) In einem Briefe an die Canonici von Verona, worin Leo einen gewissen Schüler des Tibaldeo empfahl, sagt er von letzterm: quem virum propter ejus praestantem in optimarum artium studiis doctrinam pangendisque carminibus, mirificam industriam unice diligo. (Bembo, Epist. Leon. X. nomine. I, 9. ep. 2). Wir führen diese kleinen Umstände an, weil sie für jene Zeit charakteristisch sind, wo der bloße Dichterberuf schon einträgliche Aemter und Ehren verschaffte.

da aber sein Ruhm so kurz vorübergehend war und seine Gedichte schon bei seinen Lebzeiten von bessern verdrängt wurden, so kann man ihm einen solchen Einfluß gar nicht zuschreiben. Außerdem hätten seine schwachen Produktionen mit weitgesuchten Metaphern und lange studirten Uebertreibungen keine Schule stiften können, und überhaupt kränkelte er an der allgemein einseitigen Richtung der damaligen Volkspoesie. Man lese zur Probe folgendes unsinnige Sonett:

Chi non sa come surga primavera
  Al maggior verno; come il corso ai venti
  Si toglia, al ciel la nube, agli serpenti
  L'aspro venen, le tenebre alla sera;
Chi non sa come una più alpestre fera
  Si plachi; come il mar tranquil diventi,
  Quando è più in furia; e come i corpi spenti
  Resumer possan la sua forza intera;
Fermi l'occhio nel lume di costei:
  Dentro v' è Amor che non sa stare altrove,
  Superbo minacciando uomini e Dei.
Quando in donna fur mai grazie sì nuove?
  Ma pensa quel che fa, parlando lei,
  Se sol col guardo suo fa tante pruove.

Das große Aufsehn, das diese herumziehenden Volkssänger für einige Zeit machten, scheint manchen von ihnen die Köpfe verwirrt zu haben, was man an den Beinamen bemerkt, die sie sich in anmaßender Ueberschätzung ihrer Verdienste gaben. So bezeichnete sich der Dichter Cristoforo, von Florenz, als Altissimo, unter welchem Namen allein er noch besser bekannt ist als seine Werke; ein neapolitanischer Dichter gab sich die gesuchte Benennung Notturno, der Genuese Fregoso suchte durch Liebhaberei an der Einsamkeit Aufsehn zu machen und nannte sich Fileremo, und der Ferrarese Benedei Filomuso. Keiner aber trieb die Anmaßung so weit, wie Bernardo Accolti von Arezzo (starb bald nach 1534), welcher nachdem er einmal einigen Anhang im Volk erlangt hatte, sich nicht anders mehr nennen ließ als den einzigen Aretiner Unico Aretino. Allerdings war aber auch die Wirkung, die er durch seine improvisirten Gesänge auf seine Zeitgenossen aller Klassen machte, und der

Beifall, den er an dem Hofe zu Urbino, wo sich sein Ruhm zuerst erhob, und an den Höfen Leo's X. und seiner Cardinäle erlangte, ohne Beispiel. Wenn sich das Gerücht verbreitete, der Einzige wolle singen, so wurden alle Läden geschlossen und von allen Seiten lief die Menge hin, ihn zu hören; man stellte Wachen an die Thüren, erleuchtete die Zimmer, die gelehrten und angesehensten Prälaten drängten sich um ihn und der Dichter ward oft von dem Beifallklatschen der Zuhörer unterbrochen. Die Höhe, in der sein Ruhm als Dichter bei dem Volk stand, scheint ihn auch in den socialen Verhältnissen über die gewöhnlichen Schranken erhoben zu haben; und ein gewisses Liebesverhältniß, in das er am Hof von Urbino gerieth, wird von dem Cardinal Bembo dunkel angedeutet [1]).

Bernardo Accolti hinterließ viele Sonette, Kapitel und auch Strambotti. Er hatte das lyrische Talent und auch die Kraft und den Schwung des Serafino, aber auch ihn verhinderte die Gesuchtheit und Künstelei der Empfindungen und Gedanken, der studirte Pomp des Ausdrucks, ein echter Volksdichter zu werden. Zudem beweist seine Nachahmung der Alten, die sich in der übrigens lobenswerthen Correktheit der Sprache kund giebt, daß er mehr zur gelehrten Dichterpartei hinneigte, deren Beifall er auch vorzüglich erlangte. Auch er dichtete Strambotti, wie Serafino; unter ihnen finden sich einige ausgezeichnet schöne und sie sind überhaupt auch das Beste, was er geleistet hat. Aber weit entfernt, Volkslieder zu sein, sind sie vielmehr Epigramme nach Art der griechischen und römischen und er soll sich darin auch hauptsächlich den Martial zum Muster genommen

---

1) In einem Brief an den Cardinal von Santa Maria in Portico: Le loro signorie (la duchessa d'Urbino e Emilia Pia) sono corteggiate dal Signor Unico molto spesso; ed esso è più caldo nell' ardore antico suo, che dice essere ardore di tre lustri e mezzo, che giammai; e più che mai spera ora di venire a pro de' suoi desii, massimamente essendo stato richiesto dalla signora Duchessa di dire improvviso; nel quale si fida muovere quel cuor di pietra intanto, che la farà piangere non che altro. Dirà fra due o tre dì; detto che abbia, ve ne darò avviso. Ben vorrei che ci poteste essere, che son certo dirà eccellentemente. (Tiraboschi, Stor. d. Lett. ital. VI, P. II, p. 156.

haben [1]). Von seiner Komödie Virginia wird später bei der Geschichte dieser Dichtart die Rede sein.

Kapitel 2.

S a t i r e.

Wenn das italienische Volk auf diese Art seiner eigentlichen frischen Volkspoesie verlustig ging, so entwickelte es in diesem Jahrhundert desto entschiedener seinen Hang zu Spott und Satire, der merkwürdiger Weise jetzt erst unter der poetischen Form zu Vorschein kommt, aber von da an in allen Klassen von Dichtern vorherrschend geblieben ist. Dieser Hang liegt schon ursprünglich in der Natur des muntern Volks und ist damals noch mehr durch den allgemeinen Zug des Neids und der Eifersucht, die in der Zerrissenheit der Staaten und den Rivalitätskriegen ihre reichliche Nahrung hatten, aufgestachelt worden. Wenn wir dazu den geistigen Druck ins Auge fassen, der den lebhaften Geist bei dem Bewußtsein der Unmöglichkeit, gegen ihn anzukämpfen, zur Ironie treiben kann, so läßt sich das Vorhandensein jenes Hanges begreifen. Eher könnte man sich wundern, daß er sich jetzt erst dort bemerklich machte. Aber

---

1) Hier folgen zwei zur Probe:

Disse Amor, fuggend' io con passi lenti,
Di Giulia in selva addormentata l'orme:
Tu temi aperti gli occhi suoi potenti,
Perchè gli temi, or che gli ha chiusi e dorme?
Risposi allora: Ardon le fiamme ardenti
Palesi, ascose, ed in tutte le forme;
O vegghi, o dorma, lei temer bisogna:
Desta pensa il mio mal, dormendo il sogna.

Gridava Amore: Io son stimato poco:
Anch' io un tempio tra i mortai vorrei.
Onde a lui Citerea: Tuo tempio è in loco
Che forza ad adorarti uomini e Dei.
Allora il Dio dell' amoroso foco
Disse: Madre, contenta i pensier miei;
Dimmi qual loco hai per mio tempio tolto?
Rispose Vener: di Giovanna il volto.

dies mag zum Theil daher rühren, daß jener geistige Druck als eine unbesiegbare Macht jetzt erst in das Bewußtsein des Volks aufgenommen worden war, und anderntheils weil die politische Unterdrükkung der untern Volksklassen, worin gerade jener Hang sich zuerst entwickelte, jetzt sich als etwas Thätliches, Vollendetes und Unabänderliches zeigte. Als die Italiener sich in den lombardischen Freiheitskämpfen eine nationale Selbständigkeit errungen hatten, war der Enthusiasmus zu erhaben und edel, der Wille und die Sorge für Erhaltung derselben führte zu ernsten Betrachtungen und Geschäften, nicht zu müßigen Kritiken. Es galt etwas aufzubauen und das Streben Aller war, von Hoffnung beseelt, auf das große Werk gerichtet. Jetzt aber war der größte Theil der Nation in den Zustand politischer Schwäche und Vernichtung gebracht und der geschäftige Theil rieb sich in der erzwungenen Unthätigkeit selbst auf. Der Einzelne stand in demselben Staat dem Einzelnen gegenüber und ergriff im Bewußtsein seiner Unbedeutendheit die geistige Waffe gegen ihn. Und dies war auch die einzige, welche dem Volk, das im Großen im Staate nichts mehr aufzubauen, zu errichten, zu ordnen hatte, zustand; denn Satire und Ironie erhebt nicht, baut nicht auf, sondern verneint bloß und reißt nieder. Wie im Einzelnen, so ging es auch im Großen, im Verhältniß der Städte und Staaten gegeneinander. Jemehr diese, durch politische Ohnmacht gezwungen, mit ihren Rivalitätskriegen zur Ruhe kamen, destomehr griffen sie sich mit Spott und Satire an. So entwickelten sich die stehenden Charaktere in den Volkskomödien, wodurch gewisse Städte und Gebiete lächerlich gemacht wurden. Daher ist keine Volkspoesie ohne Spott und Satire und daher haben alle Nationen in der Epoche ihrer größten Unterdrückung, welcher Art sie auch sei, wo sie am wenigsten selbstthätig sich ihre Lage angemessen schaffen konnten, die beißendsten Satiriker gehabt.

So ging auch in Italien die Satire vom Volk aus, und auch da war sie ein Zeichen eines Drucks, über den diese Klasse nicht Herr werden konnte und der sie in eine unnatürliche Unthätigkeit fesselte. Denn wenn Boccaccio schon früher die Geistlichkeit mit seinem Spott geißelte, so steht er in der gelehrten Dichterpartei vereinzelt da und ragt doch grade in diesen Novellen in die Sphäre des Volks herüber und äußert seine Satire gegen einen

drückenden Stand. Durch Pucci, Sacchetti und einige andre Poeten erhielt diese Dichtart am Ende des 14. Jahrhunderts eine selbständige Form. Nur konnte sie nach dem oben Gesagten nichts anders werden, als gewöhnliche Local- und Personalsatire, eine Anhäufung von Sprüchwörtern, hämischen Ausfällen und burlesken Späßen. Jede Stadtanekdote wurde in ein Sonett gebracht und mit den dunkelsten Anspielungen gewürzt. Daher ist diese Dichtart für uns meistens ganz verloren, denn mit allem Studium lassen sich die Verse nicht entziffern noch übersetzen und zuletzt fehlt noch der Commentar, der den tief versteckten Witz aufdeckt [1]). Für die Nachwelt geht übrigens dadurch nicht viel verloren. Pucci erhob sich noch zuweilen zu der edlern Satire und zu allgemeinen Betrachtungen, zeigt aber darin so wenig Geist und Witz, so wenig Philosophie und so niedrigen Standpunkt, daß man das Glück, das die übrigen vielen Satiriker bei dem Volk machten, hauptsächlich den persönlichen Angriffen und Neckereien, der Aufdeckung skandalöser Heimlichkeiten und den derben Unanständigkeiten, womit die burlesken Späße durchdrungen sind, zuschreiben muß, was allerdings bezeichnend ist und unsre obige Erklärung dieses Zuges unterstützt. Der glücklichste und berühmteste dieser Possenreißer (denn Satiriker können sie

---

1) Hier ist ein Sonett von Pucci:

Nasi cornuti e visi digrignati,
  Nibbi, arzagoghi, e balle di sermenti,
  Cercavan d' Ipocrasse gli argomenti,
Per mettere in molticcio trenta frati.
Mostravasi la luna a' trelunati,
  Che strusse già due cavalier Godenti
  Di Truffia in Buffia, e venian Sorrenti,
Lanterne e Gufi, con fruson castrati;
Quando mi misi a novicar montagne,
  Passando Como, e Bergamo, e 'l mar rosso,
  Dove Ercole ed Anteo ancor ne piagne.
Allor trovai a Fiesole Minosso
  Con pale, con maroni e con castagne,
  Che fuor d'Abruzzi rimondava il fosso,
Quando Cario - dosso
  Gridava forte: O Gian de' Repetissi,
  Ritrova Bacco coll' Apocalissi.

doch eigentlich nicht genannt werden) war Burchiello, entweder in Florenz oder in der Umgegend am Ende des 14. Jahrhunderts geboren. Er war der Sohn eines Barbiers und wurde selbst im Jahr 1432 in Florenz als Barbier „immatriculirt" und starb in Rom 1448. Sein eigentlicher Name war Domenico, den andern soll er von seiner eigenthümlichen Art zu dichten angenommen haben, indem er Gegenstände, Sprüchwörter, Sentenzen, Beschreibungen, Witze von allen Seiten herbeiraffte und sie willkürlich in seinen Sonetten zusammenmischte, was bei seinen Landsleuten alla burchia dichten hieß [1]). Eine andre Eigenthümlichkeit ist das absichtliche Dunkel, worein er alle seine Possen und persönlichen Ausfälle hüllte und das ihn für jeden andern als für seine Zeitgenossen ungenießbar macht. Für die letztern aber war seine Barbierstube ein allgemeiner Anziehungspunkt, wo Hohe und Niedrige, Gelehrte und Ungelehrte zusammenkamen; gar viele skandalöse Anekdoten von Familien der Stadt wurden natürlich hier, wie in den meisten Barbierstuben zusammengetragen, die der launige Meister in ein Sonett umformte, wobei aber oft durch zu großen Reichthum an Anekdoten jene eigenthümliche Verwirrung entstanden sein mag. Doch scheute er sich auch nicht, ganz grobe Späße über körperliche Verunstaltung zu machen, die er etwa an Vorübergehenden und sonst Bekannten bemerkte, und für die, welche die rechten Namen wußten, waren viele seiner Sonette die giftigsten Pasquille. Eines der verständlichsten und am besten geordneten, das zugleich allgemein gehalten ist, ist das folgende, worin die Poesie mit dem Rasirmesser streitend auftritt:

La poesia combatte col rasojo,
E spesso hanno per me di gran quistioni;
Ella dicendo a lui: Per che cagioni
Mi cavi il mio Burchiel dello scrittojo?
E lui ringhiera fa del colatojo,
E va in bigoncia a dir le sue ragioni;

---

1) Alla burchia in lingua toscana significa, quasi rubando ed insieme accozzando a capriccio, erklärt der italienische Uebersetzer des Ginguené diesen Ausdruck.

E comincia: Io ti prego mi perdoni,
Donna, s'alquanto nel parlar ti nojo.
S'io non fuss' io e l'acqua e 'l ranno caldo,
Burchiel si rimarrebbe in sul colore
D'un moccolin di cera di smeraldo.
Ed ella a lui: Tu sei in grande errore:
D'un tal disio porta il suo petto baldo,
Ch'egli non ha in sì vil bassezza il cuore.
Ed io: Non più romore,
Che non ci corra la secchia e 'l bacino;
Ma chi meglio mi vuol, mi paghi il vino.

Burchiello's Ruhm dauerte auch nach seinem Tode fort. Eine große Zahl von Ausgaben seiner burlesken Reime folgten sich. Die größten Gelehrten, wie der Bischof Leonardo Dati von Massa, Cristoforo Landino, Benedetto Varchi und Andre traten in die Schranken, um ihn gegen die Angriffe der Kritik zu vertheidigen, Andre schrieben umständliche Commentare, um ihn in dem Urtheil der Nachwelt auf der Stufe zu erhalten, worauf ihn das beschränkte Urtheil seiner Zeitgenossen erhoben hatte. Tiraboschi meint aber mit Recht, daß sowol die, welche ihn angeklagt, als die, welche ihn vertheidigt, am meisten aber die, welche ihn commentirt haben, ihre Zeit weggeworfen hätten. Die Letztern, von welchen Mazzuchelli (Scrittori d'Italia, p. 2432) ein sehr reichhaltiges Verzeichniß giebt, haben besonders ihren Zweck noch dadurch verfehlt, daß ihre Auslegungen meist noch dunkler und verwirrter als die Sonette selbst sind. Noch mehr hat sich Burchiello's Ruhm erhalten durch die eigne Dichterschule, die er gründete, die nach ihm die Burchielleschische genannt wurde und in der eine Menge Nachfolger und Nachahmer seine räthselhafte und phantastische Scherzweise überlieferten. Zu ihnen gehören Domenico von Urbino, Niccolò Linco von Arezzo, Antonio Alamanni, Alessandro Adimari, Feo Belcari, Giovanni Acquetini, Filippo Brunelleschi und Andere, deren Gedichte mit denen des Barbiers in einer Ausgabe, London 1757, vereinigt sind. Der hervorstechendste derselben ist Bernardo Bellincioni, ein Florentiner von Geburt, der aber später nach Mailand überzog, wo er 1491 starb. Er stand dort in ganz besonderer Gunst bei dem Fürsten

Ludwig Moro, der ihn mit Geschenken überhäufte und sogar mit dem poetischen Lorbeer krönte. Was ihm hauptsächlich einen, wiewol sehr zweideutigen Ruhm verschaffte, war seine beißende und hämische Personalsatire, daher Tibaldeo ein Sonett auf ihn machte, das also beginnt:

Non t'accostar a questa tomba oscura,
Se tu non sei di lingua empia e mordace;
Chè qui Bernardo Belinzona giace,
Che in morder altri pose ogni sua cura.

Kapitel 3.

Novelle.

Das Einzige, was noch außer dem Sonett die Volkspartei in dieser Zeit sich aus dem Nachlaß der großen Dichter für ihre poetische Entwicklung zu entnehmen wußte, war die Novelle, welche Gattung so wenig als das Sonett in dieser Sphäre gewinnen konnte. Wenn aber die Satire und das Pasquill in der angegebenen Richtung echt italienisch waren und von selbst dort entstanden, so machte die Novelle einen ganz andern Weg zu dem Geschmack des Volks. Ueberhaupt ist die Entwicklung der verschiedenen Dichtarten in Italien je nach ihrer Verwandtschaft mit dem Nationalzug sehr verschieden, wie wir einstweilen nur kurz andeuten wollen; und diese Andeutung paßt wol grade hier, da wir in diese Zeit vor den Epen die Entwicklung der Volkseigenthümlichkeit versetzt haben. Echt italienisch war der satirische Zug, der Hang zu Neckereien, burlesken Späßen, zum Auffinden und Lächerlichmachen der Fehler und Gebrechen, und dieser zeigte sich sogleich, als die Macht der Scholastik sank und einer freiern Geistesthätigkeit Platz machte. Die übrigen Dichtarten wurden nur in dem Maß volksthümlich, als sie für diesen satirischen Zug empfänglich waren. Die Epen erhielten die Italiener als einen ganz fremden Stoff, sie behielten dabei die fremden Personen, Charaktere, Situationen und den fremden Schauplatz bei, und diese Epen wurden nur dadurch italienisch, daß sich über das Ganze der ironische, zuweilen auch burleske Zug verbreitete und sie durchdrang. Die Epen, die diesen Zug ursprünglich abwehrten, wurden entweder umgearbeitet oder vergessen. Die Novellen waren mit den Epen verwandt, von demselben

Stamm und ebenfalls als fremder Stoff herübergekommen. Diese empfahlen sich entweder schon an sich als Schwänke, oder man stieß das Didaktische, das den ursprünglichen Sammlungen zu Grunde lag, ganz aus, und wenn man es anwandte, geschah es meist in ironischem Sinn. Die schwankhaften Novellen wurden aber so volksthümlich und paßten auch so gut zu dem Nationalzug, daß die Italiener, in umgekehrter Weise als bei den Epen, die alten ursprünglichen Schwänke und Situationen beibehielten, aber die Personen, Charaktere und den Schauplatz meist auf italienischen Boden verpflanzten und in dem italienischen Volk aufsuchten. Die Commedia dell' arte, ihrer Natur nach ganz satirisch und burlesk, war von jeher die eigentliche Volkskomödie; aber die Commedia erudita, die von den Römern herübergekommen war, behielt anfangs, als sie von den Gelehrten zum Volk überging, noch die antiken Namen, Charaktere und Situationen und den antiken Schauplatz bei, verließ das Alterthümliche aber in dem Maß, als sie volksgerechter, burlesker und satirischer wurde. Alle übrigen Dichtarten, die den ironischen oder schwankhaften Zug nicht zuließen, sind nicht eigentlich national geworden. Die Tragödie blieb ganz nur eine gelehrte Arbeit, selbst die höhere Satire ist in Italien sehr schwach, äußerst reich aber die burleske, die sich in vielfachen Formen, der burchiellischen, bernischen, makaronischen, pedantesken u. s. w. zeigt. Die ernstern Dichtarten entsprechen auch so wenig dem Nationalzug, daß man sie lange nicht einmal in der Nationalsprache dichten und hören wollte, sondern die lateinische dafür passend hielt.

Es mag hier der Ort sein, etwas weiter in das Geschichtliche dieser Dichtart einzugehen, was im ersten Band nicht geschah, weil da die drei Hauptdichter der ersten Zeit und Gründer der italienischen Poesie ohne Rück- und Vorblick vorgeführt werden sollten. Ich muß dabei, um eine vollständigere Uebersicht zu geben, in der Zeit etwas zurückgehen und will dann aus demselben Grund auch die Novellendichter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts mit aufnehmen. Alle hängen so genau mit einander zusammen, daß man ihre Geschichte nicht in mehrere Kapitel zerreißen kann. Es kann mir dabei nicht in den Sinn kommen, eine erschöpfende Monographie der Novelle zu geben, die in die Literatur fast aller morgen- und abendländischen Völ-

ker eingreift. Je mehr ich die Erfordernisse, welche Gervinus (Literaturgesch. II, 167) zu einer solchen Arbeit aufstellt, anerkenne, um so mehr muß ich gestehen, daß es mir an Kraft, Zeit und Hülfsmitteln gebricht, neben dem immensen Material einer italienischen Literaturgeschichte noch das eben so große einer allgemeinen Geschichte der Novelle zu verarbeiten. Es wäre zu wünschen, daß ein Mann von der großen Gelehrsamkeit in dieser mittelalterlichen Literatur, wie H. A. Keller eine solche wichtige Arbeit unternehmen wollte. Ich kann mich nur auf das beschränken, was bis jetzt ans Licht gebracht ist. Dieser Platz für die Geschichte der Novelle aber, selbst wenn auch einige spätere Dichter schon jetzt vorkommen, scheint mir der beste, weil sich aus derselben sehr schön die Art der Verbreitung der Epen und ihrer Behandlung in Italien erkennen läßt.

Die Novelle ist eben so volksthümlich geworden wie das Sonett. Sie ward gleich von Anfang eine allgemeine Form, worin die schönsten poetischen Erzählungen, die trivialsten Anekdoten, burlesken Schwänke, idyllisches Leben, treffende witzige Gespräche und beißende Satire abwechselten. Diese Form ist also noch elastischer als die der Epen, wovon die meisten auch nur Verkettungen vieler Novellen sind. Beide kamen wol zu gleicher Zeit nach Italien herüber, und wie das lyrische Gedicht, das Sonett (freilich nicht in seiner letzten ausgebildetsten Gestalt) und die Ballate von den Provenzalen, so wurde das erzählende Gedicht, Epos und Novelle, von den nordfranzösischen Trouveres eingeführt. Es ist wol noch nicht ausgemacht, ob die Trouveres die erste Idee zu ihren Erzählungen überhaupt von Außen erhalten und nach derselben fortgearbeitet haben, oder ob diese Sitte der Erzählungen unter ihnen selbst ohne orientalischen Einfluß entstanden ist und sie dem letztern nur die Vervollkommnung verdanken. Seit dem 11. Jahrhundert ist die romanische Sprache Schriftsprache geworden und wurde auch gleich zu metrischen Produktionen, Leben der Heiligen, mystischen und moralischen Abhandlungen in Reimen angewendet. Volksthümlich wurde dem Anschein nach diese Dichterei erst im 12. Jahrhundert, wo Liebesgeschichten, galante Abenteuer und Schelmereien den Stoff dazu gaben. In der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts kamen dann die eigentlichen kunstmäßigen, meist metrischen Fabliaux auf,

die sich bis zur ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erhielten; die meisten sind unter Ludwig IX. geschrieben. Sie waren also früher als die Gesta Romanorum, wenigstens die Gesten, deren Alter bis jetzt ermittelt ist, und dann ließe sich vielleicht noch durch Nachforschungen ermitteln, ob vor den ältesten uns schriftlich erhaltenen Fabliaux nicht schon diese Art der Erzählungen im Gebrauch war; denn die langue d'oeil wurde doch zuerst durch die Trouveres ausgebildet, um im 11. Jahrhundert Schriftsprache zu werden. Wie dem aber auch sei, die meisten der künstlicher gearbeiteten Fabliaux führen uns auf frühere, besonders orientalische Quellen, die wir hier kurz berühren müssen.

Die älteste Quelle der Fabliaux und dadurch der italienischen Novellen, auf welche sie aber nur mittelbar gewirkt hat, ist das indische Fabelbuch des Bidpai, der Hitopadesa. Seine Tendenz ist ganz didaktisch. Ein Erzieher fürstlicher Prinzen theilt diesen seine Lehren der Moral und Klugheit in Form von Fabeln und Erzählungen mit. Das Buch wanderte in Bearbeitungen durch alle orientalischen Völker, bis es sich im Occident verbreitete. 579 wurde es in das Pehlwi übertragen; im 8. Jahrhundert aus diesem ins Arabische übersetzt unter dem neuen Namen Kalila und Dimnah. Um 1080 wanderte es in die griechische Sprache, dann übersetzte es der Rabbi Joel ins Hebräische und aus diesem wurde es im 13. Jahrhundert von dem gelehrten Juden Johann von Capua ins Lateinische übersetzt unter dem Titel: Directorium humane vite alias parabole antiquorum sapientum. Aus dieser Uebersetzung flossen, wie Sylvestre de Sacy (Notices et extraits, IX, p. 398) nachgewiesen hat, die meisten neuern Bearbeitungen und Uebersetzungen, und durch sie erhielt das indische Werk einen großen Einfluß auf die europäischen Dichtungen. Wenn indessen, wie Dunlop (History of Fiction. II) behauptet, viele dieser Geschichten mit der Disciplina clericalis des Petrus Alfonsi übereinstimmen, so hat dieser Letztere wol eine alte arabische Uebersetzung lange vor Johann von Capua benutzt. Aber in die Gesta Romanorum sind viele der Erzählungen übergegangen. Es ist bemerkenswerth, daß dieses Werk, das also in der lateinischen Uebersetzung in einer Zeit und an einem Ort zuerst bekannt wurde, wo grade die italienische Poesie ihren ersten Anflug nahm, und

in einer Zeit, wo die Didaxis und die Allegorie grade das Hauptelement der prosaischen und poetischen Schriften war, dennoch von den Italienern weniger beachtet und bearbeitet wurde. Die ältesten italienischen Novellen in der bekannten Sammlung der Cento Novelle antiche enthalten sehr wenige von diesen Fabeln, während sie vielmehr Erzählungen aus alten Ritterromanzen und Fabliaux, aus den Gestis Romanorum und aus römischen Schriftstellern enthalten. Erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts wurde der Hitopadesa auch in das Italienische übersetzt, einmal von dem Novellendichter Firenzuola (Discorsi degli animali, Firenze 1548) und dann noch von Francesco Doni. Dies bestätigt uns mehr, daß die volksthümliche Poesie in Italien ihren Anstoß und ihre erste Nahrung von den benachbarten Provenzalen und den nordfranzösischen Trouveres erhalten mußte. Die altrömische Literatur war durchaus nicht volksthümlich und die lateinischen Schriften waren selbst in Italien nur Sache der Gelehrten. Daß man dort so lange an dieser fremden Literatur festhing, sie als Eigenthum betrachten und in moderner Gestalt fortsetzen wollte, hat der echt italienischen volksthümlichen Poesie sehr geschadet, sie erst lange aufgehalten und dann nie zur rechten Ausbildung kommen lassen. So lange die westlichen Nachbarn volksthümlich blieben, waren sie die Lehrer und Führer der Italiener, brachten ihnen erst die erotische Dichtung, dann die erzählende Gattung, die Novelle und das Epos zu; bis endlich, als die französische Poesie zur Hofpoesie herabsank, eine starke Rückwirkung von den Italienern auf die Franzosen stattfand.

Einen bedeutendern Einfluß als der Hitopadesa haben die „Sieben weisen Meister" auf die italienischen Novellisten gehabt und sie sind wol das älteste Material, das diese benutzten, aber natürlich nicht in der Urgestalt, sondern ebenfalls nach französischen Bearbeitungen. Das Muster der sieben weisen Meister soll das Buch von den sieben Räthen sein oder die Parabeln von Sandabar, einem indischen Philosophen, welches Werk auch eine außerordentliche Verbreitung hatte. Die älteste Form ist die hebräische Uebersetzung von dem Rabbi Joel. Die zweitälteste ist die griechische Bearbeitung unter dem Titel Syntipas, die ins 11. Jahrhundert fällt. Dann folgt der Zeit nach

eine lateinische Uebersetzung aus dem 13. Jahrhundert von einem Mönch Johann von der Abtei Haute-Selve (Roquefort, De l'état de la poésie française dans les 12 et 13 siècles. p. 172). Diese Uebersetzung ist aber nur durch die französische metrische Bearbeitung des Geistlichen Herbers (auch Verfassers eines didaktischen Gedichts zum Nutzen der Könige, Vie de Josaphat) bekannt, unter dem Titel Dolopatos (um das Jahr 1260). Im Jahr 1284 wurde eine andere, von dieser abweichende aber auch metrische französische Bearbeitung von einem unbekannten Dichter verfaßt, welche H. A. Keller nach einer pariser Handschrift mit einer vortrefflichen literarischen Einleitung herausgegeben hat, unter dem Titel: Li Romans des sept sages (Tübingen 1836), nach welcher dann eine Menge von Keller angeführte Nachahmungen und Bearbeitungen in französischen Versen und Prosa im 14. und 15. Jahrhundert erschienen sind. Noch eine andere von Dolopatos abweichende lateinische Uebersetzung wurde in Cölln im 15. Jahrhundert gedruckt, von welcher bald in fast allen europäischen Sprachen Uebersetzungen erschienen.

Die Italiener benutzten auch hier wie bei dem vorigen Werk fremde, höchst wahrscheinlich französische Bearbeitungen, lange bevor sie sich dasselbe durch Uebertragung in ihre Sprache zu eigen machten. Das Werk war sogar in seiner französischen Gestalt ein Volksbuch in Italien geworden, wie die Sammlungen provenzalischer Gedichte und die französischen Ritterromane und Epen, sodaß man gar nicht das Bedürfniß zu fühlen schien, es in der eignen Sprache zu besitzen. Erst 1542 erschien in Venedig eine Uebersetzung der Sieben Meister, wahrscheinlich, nach Keller, aus einer lateinischen Bearbeitung, unter dem Titel: Compassionevoli Avvenimenti del principe Erasto; vier Jahre später zu Mantua eine andre Bearbeitung nach dem Griechischen, die aber von dem Syntipas vielfach abweicht: Erasto dopo molti secoli ritornato al fine in luce e con somma diligenza dal Greco fedelmente tradotto in italiano.

Die Sieben weisen Meister enthalten eine gewisse, in den verschiednen Bearbeitungen abweichende Anzahl von Erzählungen, wozu die Einkleidung im Allgemeinen folgende ist: Ein Kaiser vertraut seinen Sohn sieben weisen Meistern zur Erziehung an. Als diese nach vollendeter Erziehung den Sohn wieder zum

Vater zurückbringen wollen, entdecken sie durch ihre geheime Wissenschaft, daß sein Leben in Gefahr ist, wenn er nicht für eine gewisse Zeit ein strenges Schweigen beobachtet. Der Prinz befolgt ihren Rath, erzürnt aber dadurch den Kaiser. Eine der Kaiserinnen unternimmt es, die Ursache dieses Schweigens zu erforschen, benutzt aber eine Zusammenkunft um den Prinzen zu verführen. Dieser vergißt einen Augenblick seine Lehrer und macht ihr heftige Vorwürfe. Aus Rache verklagt sie ihn bei dem Kaiser, er habe ihr Gewalt anthun wollen. Der Kaiser beschließt die Hinrichtung des Sohns und wird noch mehr durch bezügliche Erzählungen seiner Gemahlin dazu bewogen; aber jeder der Weisen erzählt eine Gegengeschichte, worin die Gefahr der zu schnellen Bestrafung erläutert wird. Darüber vergehen sieben Tage, dann darf der Prinz wieder reden und entdeckt das Verbrechen der Kaiserin.

Dies ist der Rahmen; aber die Erzählungen sind in den Uebersetzungen oft ganz verschieden. So ist in dem italienischen Erasto nur Eine, die dem griechischen Syntipas gleichkommt. Auch die Charaktere in dem Rahmen oder der Einkleidung sind schon verschieden. In der griechischen Uebersetzung ist Cyrus der König und Syntipas der Erzieher. In dem lateinischen und französischen Dolopatos ist ein sicilischer König dieses Namens, der Prinz heißt Lucinian und Virgil ist sein Erzieher. In der andern französischen Uebersetzung ist Vespasian, Sohn des Methusalem, der Kaiser. In dem italienischen Erasto ist aus einer englischen Bearbeitung Diocletian als Kaiser beibehalten, der Prinz aber heißt Erasto. So leidet auch der Schauplatz der Erzählungen in den spätern Bearbeitungen stufenweise Veränderungen und rückt immer weiter gegen Westen vor. In den orientalischen Meistern ist er China oder Indien, im Syntipas Persien, in den französischen Sept Sages anfangs Constantinopel und stellt sich zuletzt, nachdem die Erzählungen ganz von christlichen Elementen durchdrungen sind, für immer in dem Mittelpunkt der Christenheit, in Rom fest.

Auch die Geschichte der Durchdringung der neuern Ideen, Sitten und Ansichten würde gewiß interessante Aufschlüsse geben, wenn schon alle Hülfsquellen dazu vorhanden wären. Sowie die syrischen und persischen Bearbeitungen alle indischen Sitten

und Religionsansichten ausmerzten und dafür ihre nationalen einschoben, so macht der griechische Syntipas mit seiner christlichen Weltansicht zuerst den Uebergang zu den occidentalen Bearbeitungen; und in dieser christlichen Hinsicht ließe sich vielleicht wieder das Hin- und Herschwanken je nach den Hauptideen, die eine Zeit beherrschten, verfolgen. Sehr bemerklich ist wenigstens, daß zu den Zeiten der Kreuzzüge, welche arabische, griechische, jüdische Elemente in die europäische Kultur brachten und diese in eine eigne Gährung versetzten, in den poetischen Produktionen eine merkwürdige Verwirrung in Zeit, Ort, Personen und Nationalitäten herrschte. In dem lateinischen Dolopatos von dem Mönch Johann von Haute-Selve verdrängen die antiken Götter sehr oft die christliche Weltregierung, dagegen ist die Scenerie und das Costüm ganz dem ritterlichen Mittelalter entnommen. In der spätern französischen Bearbeitung, li Romans des Sept Sages, die dann der Typus zu allen nachfolgenden geworden ist, waltet das christliche Element durchaus vor und zwar in feindlichem Gegensatz gegen das Nichtchristliche. Der König wird durch ein Tuch, mit welchem die Wunden Christi getrocknet worden waren, von der Blindheit geheilt und verjagt dafür die Juden zur Strafe für die Kreuzigung Christi aus ihrem Land. Dadurch aber, daß ganz fremdartige Elemente mit Gewalt in das christliche herübergezogen werden sollten, ist sonst Alles ziemlich durch einander geworfen. Die Einkleidungsgeschichte spielt theils in Rom, theils in Constantinopel. Der König von Rom, Vespasianus, ist ein Sohn des Methusales, der 910 Jahre lebte, und heirathet eine Tochter des Herzogs von Karthago. Später ruft er Barone, Bischöfe, Doktoren, Aebte und Prioren zu Gericht über seinen Sohn.

Dagegen je weiter die Bearbeitungen aus der wirren Zeit der Kreuzzüge wegrücken, desto klarer, in sich zusammenhängender und übereinstimmender werden sie. Wenn die Sept Sages noch Zeiten, Völker und Geschlechter durcheinander mischen, so sind die aus ihnen genommenen Erzählungen der Italiener klarer und bestimmter. Sie schweifen nicht mehr so weit umher, sondern der Schauplatz ist meist Italien und zwar wo möglich der Wohnort oder die Heimath des Dichters selbst. Firenzuola versetzt seine redenden Thiere nach Prato, an den Bisenzio, Mugello.

Der Schauplatz der Erzählung von dem Trost der Witwe in den sieben weisen Meistern ist ursprünglich in Arabien unter den Kaliphen, in den Cento Novelle antiche (56) in Italien unter dem Kaiser Friedrich. Den Belfagor, aus der Geschichte von den 40 Vezieren, einer spätern Bearbeitung der sieben Meister, hat Machiavell auch nach Florenz versetzt. Diese Bestimmtheit tritt bei den spätern Dichtern noch viel mehr hervor als bei Boccaccio und den Cento Novelle antiche. Daß nachher wieder in den Ritterepen die Heroen so unsinnig bis Schottland und China herumjagen, ist vielleicht auch als Ironie der Italiener zu nehmen, die schon in ihrer Benutzung der französischen Novellen und Fabliaux alles Ritterliche, wovon sie nie recht durchdrungen waren, verdorben hatten.

Die Einkleidung der Sept Sages soll nach Keller von Ser Giovanni in seinem Pecorone (II, S. 138) bearbeitet worden sein. Dies scheint mir unwahrscheinlich und ich glaube überhaupt, daß man sich in der Aufsuchung der Quellen und des Stammbaums vieler Novellen oft zu weit hat verleiten lassen. Daß eine Frau sich in ihren Stiefsohn verliebt und, da er sich weigert ihr zu Willen zu sein, ihn tödtlich haßt und verfolgt, brauchte damals ein Italiener nicht aus einer Erzählung zu nehmen, die ihre Quelle in Indien hat. Die zweite Hälfte der Erzählung ist noch dazu im Pecorone durchaus verschieden von jener Einkleidung. Denn die Frau will den Stiefsohn durch Hülfe ihres Sklaven vergiften lassen. Zufällig erwischt aber ihr eigner Sohn den zu diesem Zweck von dem Arzt gekauften Trank. Sie beschuldigt sodann ihren Stiefsohn bei ihrem Mann erst des beabsichtigten Ehebruchs und dann der Vergiftung. Allein der Arzt gibt bei der Untersuchung den Sklaven als den Schuldigen an und der vermeintliche Gifttrank erweist sich als einen Schlaftrunk. Das einzige Nichtitalienische ist der Sklave. Eher wäre jene Einkleidung von Straparola (Notti piacevoli) zu seiner Erzählung Notte IV, fav. 1 benutzt. An der ganzen Scenerie und den Personen (der König heißt Kakus und regiert in Bithynien) sieht man, daß die Erzählung ein fremdes Gewächs ist. Indessen ist diese Novelle ihrem Hauptinhalt nach auch nicht einmal daher, sondern aus dem zweiten Theil des Romans von Merlin. Man sieht übrigens aus diesem einen

Beispiel das merkwürdige Durchkreuzen der Erzählungen und Erfindungen von allen Seiten her; die Geschichte der Novellen ist ein wahres Chaos, fast jede einzelne, die aus dem Orient stammt, hat ihren sehr verwickelten Lauf, bald allein, bald mit einigen zusammen.

Eine dritte ebenfalls sehr bedeutende Quelle ist die Disciplina Clericalis von Petrus Alfonsi, einem spanischen Juden, der sich im Jahr 1106 taufen ließ. Er hat, wie er selbst in seinem Werk sagt, seine Erzählungen von den Arabern entlehnt und dabei Sorge getragen zu erklären, daß er nichts dem christlichen Glauben Zuwiderlaufendes aufgenommen habe (vitandum tamen decrevi pro possibilitate sensus mei, ne quid in nostro inveniatur tractatu, quod nostrae credulitati sit contrarium, vel a nostra fide diversum). Wenn sich die arabischen Quellen seiner Erzählungen auffinden ließen, so wäre es gewiß ein interessanter Beitrag zur Kulturgeschichte des Mittelalters, nachzuweisen, was er von dem Orientalischen ausgemerzt und mit christlichen Anschauungen ersetzt hat. Er war jedenfalls so wenig wie alle andere Gelehrten jener ersten Hälfte des Mittelalters von dem Verjüngungsproceß seiner Zeit durchdrungen, welche schon daran arbeitete, das Alterthum abzuschütteln und auf eine christliche Vorzeit neue Bewegungen und Entwicklungen, neue Nationalitäten und Sitten, neue Wissenschaften zu gründen. Das sieht man nicht nur an seiner barbarischen lateinischen Sprache, für die er in einem nationalen Ausdruck noch keinen Ersatz hatte, sondern auch daran, daß er den Schauplatz, die Personen und Sitten seiner Erzählungen in dem Morgenland gelassen hat, während die spätern Bearbeiter seiner Geschichten, die Trouveres und italienischen Novellisten, Boccaccio, Bandello, Cinthio, die Personen und Scenerie meist auf nationalen Boden verpflanzt und selbst schon die Gesta Romanorum die ägyptischen Kaufleute zuweilen in europäische Ritter verwandelt haben.

Die Tendenz des Werks ist didaktisch; die darin enthaltenen dreißig Geschichten voll Abentheuer, Bonmots und treffender Antworten sind nur Beispiele zur Erläuterung der moralischen und Klugheitslehren, die ein Vater seinem eben in die Welt eintretenden Sohn gibt. Diese Art durch Fabeln zu lehren und beides, Geschichte und Lehre durch einander zu mengen, ist ganz

aus dem Arabischen entlehnt. Das Werk wurde schon früh und sehr häufig in Prosa und Versen ins Französische übersetzt. Eine der ältesten Uebersetzungen hat den Titel Proverbes du Peres Anforse (Alfonsi). Die bekannte Bearbeitung in Versen aus dem 13. Jahrhundert von einem Trouvere heißt Castoiement oder Chastoiement d'un père à son fils, und zwar bedeutet das erstere Wort hier nicht Züchtigung, sondern Zucht oder Erziehung, sowie Disciplina. Die einzelnen Erzählungen aber sind erstaunlich viel bearbeitet worden, sie sind fast sämmtlich in die Gesta Romanorum übergegangen und begegnen uns häufig in den Fabliaux. Viele derselben haben schon ganz den galanten Anstrich der italienischen Novellen, und solche, besonders die Beispiele von Betrügereien treuloser Eheweiber, haben die Italiener vorzüglich gern aufgenommen und erweitert; es scheint mir aber doch sehr wahrscheinlich, daß die letztern weder aus Petrus Alfonsi noch aus den Sieben weisen Meistern unmittelbar viel geschöpft haben, sondern vielmehr aus den Nachahmungen derselben, den französischen Fabliaux und den Gestis Romanorum. Le Grand d'Aussy hat in seinen Fabliaux ou Contes des 12. et 13. siècles (Paris 1779) die Parallelstellen aus französischen und italienischen Novellisten mit der Disciplina Clericalis mühsam zusammengetragen. Aus einer nur übersichtlichen (noch nicht vollständigen) Aufstellung der Bearbeitungen kann man sehen, wie stark das Werk benutzt worden ist. Kap. 2. der Disciplina Clericalis von der Prüfung der wahren und falschen Freunde ist nachgeahmt in den Gestis Romanorum cap. 129, daraus ziemlich schlecht bearbeitet von Granucci in seinem l'Eremita, la Carcere e 'l Diporto, III, nov. 5. Das 3. Kapitel der Disciplina von den zwei Freunden, von denen sich einer für den andern opfern wollte, ging fast unverändert in die Gesta Romanorum, c. 171, dann in das Fabliau Des deux bons amis loiax (Le Grand II, 385), dann aber ziemlich entstellt durch Rhetorik in Boccaccio's Decameron X, 8 über. Die Gesten machten aus den zwei ägyptischen Kaufleuten zwei Ritter, und der gelehrte Boccaccio versetzte die ganze Geschichte in das alte Rom unter die Regierung des Triumvirn Cäsar Octavianus. Das 7. Kapitel haben die Gesta, c. 174, das 8. dieselben, c. 157 und die Cento Novelle antiche, 50. Die Kapitel 9 bis

15 von den Ränken treuloser Weiber waren im Abendland ein eben so beliebtes Thema wie im Orient und sind daher mit besonderer Vorliebe benutzt worden. Das 10. Kapitel von der Frau, die einen Liebhaber bei sich einläßt und den plötzlich zurückkehrenden einäugigen Ehemann auf das gesunde Auge so lange küßt, bis der Buhle sich aus dem Zimmer und Haus gestohlen hat, ging zuerst in die Gesta Romanorum c. 122, dann in eine Menge Fabliaux, auch in die Cent Nouvelles Nouvelles, 16 über; dann wurde es von Sabadino degli Arienti in seinen Porrettane, 4, sehr weitschweifig und üppig von Bandello I, nov. 23 und von Celio Malespini, nov. 44 bearbeitet. Das 11. Kapitel findet sich in den Gestis, 123, das 12. aus dem Syntipas entlehnte in Boccaccio VII, 6, das 13. in den Cento Novelle antiche, 30, das 14. aus dem Syntipas in den Gestis, 28, das 15. im Dolopatos und in Boccaccio VII, 4. Das 16. Kapitel kommt wieder vor in den Gestis, 118. Cento Novelle antiche, 74. Boccaccio VIII, 10. Franco Sacchetti 198. Das 18. Kapitel über den Rechtsfall von dem gefundenen Geld und der verweigerten Belohnung ist wiedergegeben in einem Fabliau, in Giraldi Cinthio's Hecatommiti, Dec. I, nov. 9 und in Doni's Marmi, P. I, c. 80. Das Kap. 19 findet sich in den Gestis, 103, das Kap. 20 in den Gestis, 106, in einem Fabliau, in Giraldi Cinthio, Dec. I, n. 3, das Kap. 23 in Barlaam und Josaphat. Die Fabel in dem 24. Kapit. ist von Pulci in seinem Morgante Maggiore IX, 75 benutzt und die Geschichte des 25. Kap., wo ein reicher Kaufmann durch eine listige Erfindung einen Dieb zu Schaden bringt, die schon aus dem Hitopadesa hierher einwanderte, ging in die Gesta, c. 136 über. Eine unzählige Menge andrer Nachweisungen gibt Fr. Wilh. Val. Schmidt in seiner Ausgabe der Disciplina Clericalis, Berlin 1827.

Noch eine wichtige Quelle sind die Gesta Romanorum, über deren Alter, Inhalt und Eintheilung aber noch viele Ungewißheit herrscht. Dunlop (History of Fiction, II) schreibt die Originalgesten dem Peter Berchorius, einem Benediktinermönch zu Paris (1340) zu. Gervinus (Geschichte der deutschen Nationalliteratur, II) deutet aber starke und gegründete Zweifel an, daß dies das Originalwerk sei, wobei besonders der Grund wichtig ist, daß jener Verfasser wieder andere Gesta Romanorum

als Quelle anführt. Die frühste gedruckte Ausgabe ist von 1473 und in 152 Kapitel eingetheilt. Spätere Ausgaben aus demselben Jahrhundert weichen schon in der Zahl der Kapitel ab, und die den Cento Novelle antiche zu Grund liegen, also viel älter sind als die des Berchorius, müssen noch viel mehr Kapitel gehabt haben. Ein Drittel der Erzählungen der Disciplina Clericalis sind herübergezogen worden. Dann hat der Verfasser aus lateinischen Chroniken, römischen Schriftstellern, wie Valerius Maximus, Macrobius, geschöpft und Fabeln aus Barlaam und Josaphat, romantische Erfindungen und Heiligenlegenden dazu gethan. So geben die Gesta Romanorum in ihrem Inhalt ein echtes Bild der allgemeinen Verwirrung und Durchkreuzung der Ideen in der Uebergangszeit der Kreuzzüge und der Entwicklung der verschiedenen Nationalitäten. Ich möchte daher fast schließen, daß die Originalgesten mehrere Verfasser haben, aus deren Werk die jetzt bekannten Sammlungen gemacht wurden. Denn die Sieben weisen Meister und die Disciplina Clericalis, deren Erzählungen auch fremden Quellen entstammen, haben durch die Einkleidung immer eine gewisse Einheit und ihre Erzählungen dienen alle einer einigen Grundidee. Aber in den Gestis ist eine zufällige und ungeordnete Sammlung aller möglichen Elemente, welche die damalige geistige Welt bewegten. Ihnen gleicht darin vollkommen das italienische romantische Epos, wenn wir alle italienische Bearbeitungen desselben Gegenstandes als ein Ganzes betrachten. Die Gesten enthalten Geschichten aus der Römerzeit, arabische Märchen und christliche Legenden, aber keins dieser Elemente ganz rein. Die römischen Geschichten sind entweder erdichtet oder verstümmelt. Die Ereignisse geschehen römischen Rittern oder unter römischen Kaisern, die entweder niemals existirten oder selten einen Zusammenhang mit der erzählten Begebenheit hatten. Diese antiken Helden sind dann mit ritterlichen Sitten bekleidet und ihre Abenteuer mit orientalischer Phantasie ausgeschmückt.

Auch rauhe Sittenzüge von der Zeit der Völkerwanderung und der sogenannten barbarischen Reiche her sind hier untergemengt, wie das Bluttrinken unter Freunden, die Strafe treuloser Weiber, daß sie aus dem Schädel des gemordeten Buhlen trinken müssen, die Blutrache u. s. w. Solche Züge haben die

italienischen Dichter, obgleich sie einer ganz andern Zeit und Richtung angehörten, gar nicht weggelassen, und wir finden sie nicht nur in den Novellen des Boccaccio und besonders des viel spätern Giraldi Cinthio, sondern auch in den Tragödien des Ruccellai und besonders in den Epen. Ueberhaupt erhalten die italienischen Epen erst ihre rechte Erklärung durch die Novellen und deren fremde Quellen, mit welchen sie auch zu gleicher Zeit Stoff und Anregung aus Frankreich erhielten. Die ganze Vermengung aller mittelalterlichen Elemente, Ritterthum und Mönchthum, antikes Leben, griechische und römische Heroen, Mythologie und Christenthum, orientalische Feerei und Ueppigkeit, scholastischen Mysticismus, Aberglauben und Unglauben und didaktische Allegorien finden wir in den italienischen Novellen wie in den Epen. — Auch die Moral, welche die damalige Zeit hinter jeder Geschichte verlangte, haben die Italiener nachgeahmt, nur hat sie bei ihnen oft ihre Naivetät und Wahrheit verloren und ist grade das Gegentheil geworden. Noch einen Vorzug haben die Gesten (was mir auch ihr höheres Alter zu beweisen scheint), daß sie die Erzählungen ihrer Quellen meist in ihrer ursprünglichen Einfachheit ließen, welche von den Italienern oft durch Rhetorik und Gelehrsamkeit verdorben wurde, und daß sie nur wenig üppige Geschichten von verbrecherischer und schelmischer Galanterie enthalten. Dunlop führt nur zwei solche, aus Petrus Alfonsi herübergenommene an. Solche Geschichten mußten die Italiener mehr aus den Fabliaux entlehnen.

Die unmittelbarste und lebendigste Quelle der italienischen Novellen sind aber die Fabliaux der nordfranzösischen Trouveres. Es ist merkwürdig, daß die Provenzalen ihren Nachbarn fast keinen Stoff für die erzählende Gattung geliefert haben. Man findet unter ihren Werken nur zwei Geschichten, die mit den italienischen Galanterien Aehnlichkeit haben. Sie hatten eben mit den Italienern ein gleiches Schicksal; eine nationale Vorzeit, eine Zeit der Kindheit, der Wunder, des Glaubens ging ihnen ab und folglich auch das epische Element; aber sie hätten gewiß auch solche Stoffe angenommen und verarbeitet, wenn ihnen eine ruhige Entwicklung vergönnt gewesen wäre. Die nordfranzösischen Dichter haben aber den Italienern einen desto reichern Schatz an Erzählungen und Schwänken geliefert. Ihre Fabliaux

sind die Hauptmuster der Novellen gewesen und wenn man die italienischen Darstellungen wirklicher Vorfälle, die Entlehnungen aus dem Alterthum und die Anekdoten von italienischen Künstlern und andern berühmten Männern ausnimmt, so gibt es kaum eine italienische Geschichte, die nicht in den Fabliaux schon skizzirt oder von diesen sehr oft gradezu übersetzt sei.

Dunlop (History of Fiction II) findet es bemerkenswerth, daß bei der langen Zeit, nach welcher die Fabliaux erst die Alpen überschritten, bei den einstweiligen Fortschritten in der Literatur und Bildung in Italien und der auf ihre Nachahmung verwandten geistigen Thätigkeit, dennoch ihre Fehler so wenig verbessert und ihre Schönheiten wenig verschönert wurden. Es ging ihnen dabei wie den Epen und das rührte von dem Boden her, auf den beide geriethen. Sie wurden nicht von Männern, die dem Leben angehörten und aus der Seele ihres Volks heraus sangen, sondern von gelehrten Dichtern bearbeitet, welche sich durch lange Studien in das Alterthum, in eine fremde Anschauung versetzt hatten. So ging das Natürliche, Naive, Echtpoetische verloren, während die Form allerdings oft gewann. Dann fielen sie wie die Epen auch in eine Zeit, wo Spott, Ironie und Zweifelsucht durch einen langen geistigen Druck hervorgebracht war, in eine Zeit, die zu klug und ausgebildet war, um noch mit dem echten poetischen Glauben an die alten Sagen und Märchen zu gehen, und die besonders den tiefern Sinn derselben verloren hatte. Man nahm die Schwänke und üppigen Geschichten selbst ohne ihre didaktische Beziehung, malte die Ueppigkeit nur noch stärker aus und die Bemerkungen, die nach solchen Geschichten die Zuhörer machen, sind meist eine Verspottung der Moral.

Die Italiener waren übrigens mit den Fabliaux so gut wie mit den Epen gewiß schon vor dem 13. Jahrhunderte bekannt. Die Sprache des nördlichen Frankreichs und also auch die Poesie verbreitete sich schon sehr früh, besonders durch die Normannen. Wilhelm der Eroberer machte ihren Gebrauch in England so gemein wie in der Normandie. Die normannischen Prinzen brachten sie dann nach Apulien und Sicilien; von da aus durchzogen die Trouveres ganz Italien und erfüllten es mit ihren Romanen, Fabliaux und Liedern (Muratori, Rer. ital. Scriptores, V, p. 255 und VII, p. 322). So wurde die französische Sprache

fast zur Volkssprache und Gesetze und Verordnungen wurden darin gegeben, Werke von Italienern darin geschrieben. Man weiß aus Muratori, daß nach einer Verordnung der Behörden in Bologna von 1288 den französischen Sängern verboten war, auf den öffentlichen Plätzen zu singen. Dagegen gingen auch viele Italiener nach Paris, theils um zu studiren, theils ein Asyl zu suchen oder des Handels wegen. Die Zahl der Letztern war so groß, daß eine Straße in Paris rue des Lombards hieß. So war auch Boccaccio in seiner Jugend in Paris und studirte dort die Fabliaux, die übrigens lange vorher in seinem Vaterland bekannt waren. Die französischen Dichter reisten ebenso nach Deutschland und Spanien, und die französische Sprache und Dichtung ward schon damals ziemlich universell. Die Dichter waren dabei nicht bloß mittheilend, sondern auch empfangend, und wenn sie den Italienern ihre Fabliaux und Ritterromanzen brachten, so erhielten ihre Gedichte durch den häufigen Verkehr mit den Provenzalen erst ihre Vollkommenheit (Roquefort, Etat de la Poésie franç. aux 12 et 13 siècles p. 60. Ideler, Geschichte der altfranz. Nationalliteratur. S. 43 ff.).

Die Pilgerschaften nach dem heiligen Land und besonders die zwei ersten Kreuzzüge verbreiteten im Abendland die orientalischen Erzählungen, an welchen die Trouveres die Kunst lernten, die Entwicklung eines Abenteuers gut einzukleiden und angenehm zu erzählen; auch die Allegorien und Fabeln kamen herüber und diese ganze orientalische Manier hatte den größten Erfolg in Frankreich. Viele der Fabliaux sind früher als die Gesta Romanorum entstanden, aber beide haben wahrscheinlich aus denselben orientalischen Quellen geschöpft, viele aus Petrus Alfonsi, der ja auch seine Geschichten von arabischen Werken herleitete, sehr viele auch aus den arabischen Nächten. Wenn diese Quellen allerdings fremdartige Stoffe in die Erzählungen bringen mußten, so verwuchs das Orientalische und Altrömische in allen Beziehungen, selbst auch in der Wissenschaft so innig mit dem Modern-christlichen zu einem Ganzen zusammen, das eben den Charakter des Mittelalterlichen ausmacht, und war seit Jahrhunderten so natürlich geworden, daß die fremden Elemente, selbst wenn sie auch aus dem Hintergrund heraustraten und zum Kern der Erzählung wurden, doch die frische Auffassung des

Volksthümlichen nicht störten. Die arabischen Wunder und Zaubereien machten die Dichter so wenig irr, daß ihre Erzählungen selbst bei den sonderbarsten Lösungen immer den Ton der vollkommnen Ueberzeugung haben und meistens durch eine gemüthliche Naivetät verführen. Wenn sie ganz fremde Thaten und fremde Helden aus der antiken Welt besangen, so mußte diese Welt in die ihrige, die alte Zeit in ihre Ideen, Gewohnheiten und Irrthümer herübergezogen werden. Alexander in dem Roman gleiches Namens hat einen Connetable, Barone und Pairs; das Leichenbegängniß Cäsars wird mit einem Kreuz, Weihwasser und Mönchen gehalten. In den Karlsromanen haben die Heiden Ritter und Vasallen und verstehn sich auf die ritterliche Courtoisie so gut wie die Christen. In den italienischen Epen, die freilich in einer gar reifen Zeit geschrieben wurden, fällt leider dieser naive Zug weg, ohne daß ein frischer, zeitgemäßer Glaube an dessen Stelle kommt; der Zweifel zeigt, daß er über diese kindlichen Sachen erwachsen ist, und braucht die Wunder nur, um seiner Ironie zu dienen.

Wenn in den großen durch die Kreuzzüge in Blüte gebrachten Ritterromanen der Phantasie ein unermeßliches Feld geöffnet war, wenn dort England und Sicilien, Constantinopel und Jerusalem, Afrika und China zu Schauplätzen der Heldenthaten gemacht waren, mit denen dann Rom, der Sitz der Kirche, immer in enger Verbindung blieb, so kehrten die Trouveres bei allem fremdartigen Costüm in ihren kleinern Gedichten meist in ihre Zeit und in ihren Lebenskreis zurück. Aber die Sphäre der Ideen und Anschauungen war nun einmal ungewöhnlich erweitert. Die Abenteuer der Helden Karls und der Tafelrunde weckten die Begeisterung für große Thaten, die Lust am Wunderbaren, Mystischen, die Lebensweise der Sänger und der Höfe mischte zu diesen Elementen noch die Liebesintriguen und alle die kleinen reizenden oder auch skandalösen Züge, die mit dieser Leidenschaft zusammenhängen; die Geistlichen oder geistlich Gesinnten gaben noch die religiösen Zuthaten und so sangen die Trouveres in bunter Mischung Kriegsthaten, Wunder, Liebesabenteuer mit subtilen theologischen Lehren, erhabne Scenen des Alterthums mit untergelegten frivolen Ideen, Reize des Klosterlebens, Vergnügungen und Gefahren des gesellschaftlichen Treibens,

Rathschläge für Liebende, Warnungen und Ermunterungen durch Beispiele und Erzählungen. So wurden ihre Fabliaux, gewöhnlich kurze und einfache, geistvoll erzählte Geschichten in Versen, ein treuer Spiegel des öffentlichen und Privatlebens der Franzosen. Gerichte, Sitten, eheliche Zustände, Kriege, Feste und Ceremonien des Ritter-, Bürger- und Mönchthums sehen wir in ihren verschiedenen Gemälden, und wenn uns dabei die sonst in den mittelalterlichen Dichtungen so gewöhnliche Sucht, die Gelehrsamkeit anzubringen, nicht ermüdet, so bewundern wir dagegen oft die vortreffliche Darstellung des menschlichen Herzens sowol von seiner schwachen als auch von seiner großen Seite. Boccaccio hat dieses Letztere von allen italienischen Novellendichtern noch am besten aufgefaßt, z. B. meisterhaft in seiner letzten Novelle von der Griselda.

Sie haben wenig historische Fabliaux geschrieben, dagegen aber eine große Zahl von erotischen, galanten und devoten. Leben der Kirchenväter, der Eremiten, Wunder der Heiligen begegnen uns oft in den Sammlungen. Gautier de Coinsi von Amiens schrieb die Wunder der Jungfrau. Raoul de Houdanc mit seiner Voie d'Enfer und Marie de France mit dem Purgatoire de St. Patrice berührten schon die Ideen, welche Dante weiter verarbeitet hat. Mehrere schrieben das devote Gedicht le Chevalier au baril. Dagegen sind ihre meisten Erdichtungen ausschweifend. Ihr wanderndes Leben an den verschiedenen Höfen der Großen verschaffte ihnen manche verliebte Abenteuer und Bekanntschaft mit häuslichen Skandalen, die sie gern benutzten. In ihren Fabliaux kommen unzählige Beispiele von Streichen und Ränken vor, die Einer dem Andern spielt, von listiger Abwendung der Gefahren, von schelmischer Galanterie, Betrügereien treuloser Weiber gegen ihre Männer, auch Verspottung der Mönche und Priester. Solche Geschichten haben dann die Italiener am liebsten aufgenommen. Ihre Hauptmuster waren die fruchtbaren Trouveres Jean de Boves, Guérin und Rutebeuf.

Außer diesen Hauptquellen schöpften die Italiener noch aus manchen andern, die aber nur flüchtig anzuführen sind; unter diesen noch am meisten aus den Parabeln des geistlichen Romans von Barlaam und Josaphat, der im Mittelalter ein beliebtes Volksbuch war. Ob sie die griechischen Quellen unmittelbar

benutzten, oder nach den lateinischen und französischen Bearbeitungen, ist wenigstens bei vielen noch ungewiß. Aber manche ihrer Novellen lassen sich in der Ableitung verfolgen bis hinauf zu den griechischen und römischen Romanen. In der Geschichte des Habrokomes und der Anthia von Xenophon aus Ephesus finden sich die ersten Keime zu der bekannten Novelle des Luigi da Porta, aus welcher dann Shakespeare seinen Romeo und Julia geschaffen hat. Aus dem goldnen Esel des Apulejus könnte man noch viel mehr Vergleichungen anbringen.

Alle diese Quellen gaben nun eine ziemlich bunte Mischung in den italienischen Novellensammlungen. Es ließe sich wol aus dem Stoff, den die Italiener vorzugsweise herüberholten, und aus der Art, wie sie die Stoffe überhaupt bearbeiteten, eine ungefähre Geschichte der Entwicklung der italienischen Novelle herausziehen und zeigen, was eigentlich italienisch daran ist und wie sich dieses eigenthümliche Italienische unter den vielfachen Einflüssen im 14. und 15. Jahrhundert ausgebildet hat. In dieser Beziehung stimmen aber die Novellen, wie in gar vielem Andern, was schon angedeutet ist, so vollkommen mit den Epen zusammen, daß wir uns bei dieser untergeordneten Dichtart nicht damit aufhalten wollen, und mit der Entwicklung des italienischen Geistes an der erzählenden Gattung auf den Abschnitt von dem viel wichtigern Epos verweisen. Ueberhaupt hat sich der italienische Geist in seinen verschiedenen Dichtarten immer so gleichförmig, in denselben Grenzen und so bestimmt ausgeprägt gezeigt, daß wir ohnedies in manche Wiederholungen zu gerathen fürchten. Wir wollen daher die einzelnen Dichter hier und da in ihren eignen Novellen vorführen, und es wird sich aus der Reihe schon der allgemeine Charakter der Durcheinandergährung aller möglichen mittelalterlichen Elemente bemerken lassen, der schon bei ihren Quellen hervorgehoben wurde; und zwar ist dies bei den ältern noch mehr sichtlich als bei den spätern, welche den aus dieser Gährung bestimmter hervortretenden Richtungen einer neuen Zeit schon näher stehen und diese ältere Periode als etwas Abgelegtes betrachteten und ihre Erzeugnisse als etwas Fremdes bearbeiteten.

Die ältesten italienischen Novellen sind die **Cento Novelle antiche** aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, eine

Sammlung von Geschichten verschiedner Autoren, die aber alle unbekannt sind, daher sich auch das Alter der einzelnen Novellen nicht bestimmen läßt. Diese Sammlung trägt in dem größten Theil ihres Inhalts das Gepräge ihres Alters an sich und zeigt, daß die Dichter von der Zeit ihrer Quellen nicht weit entfernt waren, daß noch keine Zwischenperiode vielfacher Studien, künstlerischer Fortschritte und nationaler Forderungen vorübergegangen war. Denn die Geschichten, die sie aus den alten Quellen nahmen, sind meist in ihrer Einfachheit geblieben und daher auch das Beste in der Sammlung. Dunlop hat den Ursprung vieler derselben nachgewiesen. Sie schöpften theils aus der alten Geschichte und Mythologie, wie die Fabel von Narcissus, die Anekdoten von Diogenes und Alexander, von Seneka, dessen Tod von seinen Freunden bejammert wird; theils aus italienischen Chroniken, sehr viel aus den französischen Fabliaux, aus den Gesten; einiges aus arabischen Märchen und Fabeln, aus der Disciplina Clericalis, den Sieben weisen Meistern und selbst Episoden aus den Ritterromanen, wie die 27. Novelle aus der Geschichte von Lancelot ist. Die über wirkliche gleichzeitige Fakta und die aus Localannalen gezogenen sind die wenigst interessanten, die Schwänke und spaßigen Anekdoten sogar oft sehr matt und plump.

Boccaccio ist im ersten Band schon gewürdigt und dort schon gesagt worden, daß er seine Novellen zum Theil selbst erfand, zum Theil aus ältern Quellen entnahm, oder gleichzeitige Fakta und Anekdoten erzählte. Ueber seine Quellen kann man ausführlich lesen Dunlop, History of Fiction, II, Val. Schmidt's Recension über dieses Werk in den Wiener Jahrbüchen, Band 26, 29 und desselben Beiträge zur Geschichte der romantischen Poesie. Viele seiner Novellen sind mit einer Vortrefflichkeit, Kenntniß des menschlichen Herzens und dichterischen Darstellungsgabe geschrieben, wie sie keiner seiner Nachahmer erreicht hat.

In Boccaccio's Fußtapfen trat schon gleich ein Zeitgenosse von ihm, Franco Sacchetti aus Florenz (geb. 1335) [1]). Er stammte aus einer alten und angesehnen Familie. Dante nennt

1) Von ihm hat die beste und ausführlichste Lebensbeschreibung geliefert Bottari in der Ausgabe seiner Novellen (Florenz 1724). In der Mailänder Sammlung der Classici italiani, worin sie abgedruckt ist, füllt sie 70 Seiten.

schon in seinem Paradies (XVI. 104) einen Sacchetti unter den vorzüglichern Bürgern der alten Zeit. Auch Franco erhielt eine gute Erziehung und machte glückliche Studien, wie seine gelehrten Werke beweisen, und erhob sich durch eine freiere Denkart über die gewöhnlichen Ansichten seiner Zeit, wie er denn in seinen Novellen nicht nur die damals sehr hoch stehende Astrologie in ihrer Nichtigkeit bloßstellt, sondern auch die abergläubige Devotion angreift und als wahre Feindin der Frömmigkeit darstellt. In seiner Jugend gab er sich mit Liebessonetten ab, war ein eifriger Nachahmer des Petrarca und gelangte als Dichter nicht nur in großen Ruf, selbst im Ausland, sondern auch zu der Ehre, daß der Staat sich meistens an ihn für Abfassung der Inschriften auf öffentlichen Monumenten wandte. Durch seine Gelehrsamkeit, Einsicht und Rechtschaffenheit aber gelangte er in seiner Republik zu den höchsten Aemtern. In diesem rastlos beschäftigten Leben vergaß er nie seine Lieblingsbeschäftigung mit den Musen, welche ihm die Freundschaft Boccaccio's und einer großen Menge der vornehmsten Italiener verschaffte, von denen Bottari ein langes Verzeichniß gibt. Auch in der Musik war er bewandert (wie überhaupt diese Vereinigung beider Künste in den meisten bis jetzt besprochnen Dichtern eine mächtige Regung der Volkspoesie beurkundete), und hat zu mehreren seiner Lieder die Melodie selbst componirt. In dem von Giraldi aufbewahrten Manuscript seiner Opere diverse finden sich an dem Rand einiger Ballaten die Worte: Intonata per Francum Sacchetti, oder: Francus dedit sonum.

Sacchetti war sehr heitrer Gemüthsstimmung und nahm das Leben leicht, was sich aus seinen vielen Gedichten und aus seinen Novellen kund gibt, besonders aber aus der schon früher besprochnen Art von Sonetten, denen Burchiello später seinen Namen gegeben hat, welche Franco aber Sonetti fatti per motti nannte. Sein Hauptwerk, das besonders seinen Namen auf die Nachwelt gebracht hat, ist die Sammlung seiner Novellen. Er schrieb sie zu seiner Unterhaltung, als er Podestà, wahrscheinlich zu Bibbiena, war. Ihre Zahl betrug 300, aber nur 258 haben sich erhalten und darunter einige auch nicht vollständig, da die Seiten in den Manuscripten (die zwei ältesten Codices vom Jahr 1500 befinden sich in der Laurentianischen Bibliothek in

Florenz) zerrissen sind. Der Dichter sagt in der eignen Vorrede zu seinem Werk, daß er Novellen aus der alten und neuen Zeit gesammelt, besonders aber Begebenheiten, deren Zeuge er selbst war, und Erlebnisse aus seiner eignen Geschichte erzählt habe; daher man sich nicht wundern müsse, daß der Schauplatz der meisten Florenz sei und daß er in der Schilderung lobenswürdiger Thaten die Namen genannt, bei tadelnswürdigen aber verschwiegen habe. Die Novellen, die er aus ältern Sammlungen nahm, haben meistens lange Wanderungen gemacht und sich weit verbreitet. Er scheint übrigens beim Suchen derselben sich nicht grade viel Mühe gegeben, sondern bloß in der Nähe, bei den Cento Novelle antiche und Fabliaux, höchstens bei den Gesten herumgegriffen zu haben. Die 198. Novelle z. B. hat ihren Ursprung in den arabischen Nächten, ging dann in die Disciplina Clericalis über, von da in die Gesten und in ein Fabliau und Sacchetti konnte sie aus der 74. der Cento Novelle antiche nehmen. Seine 207. ist noch weiter gewandert; ihr Ursprung ist wahrscheinlich in einer Geschichte des Apulejus, daraus nahm sie ein Fabliaudichter und von diesem Sacchetti, nach ihm findet man sie noch bei Sabadino in seinen Porrettane, in Massuccio's Novellino, in Bojardo's Orlando, c. 55, und noch im vorigen Jahrhundert hat sie Casti in seinen Novelle galanti bearbeitet in den Brache di S. Griffone. Sehr oft sind aber die Veränderungen, welche Sacchetti mit seinen Quellen vornimmt, keine Verbesserungen; z. B. in der 140. Novelle nach einer Erzählung der Sieben weisen Meister von den drei Blinden, die ein Student dadurch foppt, daß er vorgibt einem von ihnen ein Geldstück gegeben zu haben, und nachher im Wirthshaus mit Vergnügen zusieht, wie sich die Blinden im Vertrauen auf ihren Reichthum gütlich thun und dann beim Bezahlen in einen argen Streit gerathen. Dadurch daß Sacchetti dem einen Blinden wirklich ein Geldstück geben läßt, verliert der Schwank seine Pointe.

Von dem Boccaccischen Schwung der Phantasie, von der Tiefe und Feinheit des Gefühls, die durch jenes Meisters Weltanschauung sich offenbart, und von dessen lebendiger Plastik ist hier wenig Spur zu finden. Sacchetti's Novellen machen auch auf Kunstwerth wenig Ansprüche, sie sind eher Anekdoten und

4*

Erinnerungen aus seiner Zeit und Gegend, auf eine leichte und anmuthige Weise erzählt, mit florentinischen Scherzen und Sprüchwörtern gewürzt und in einer rein toskanischen Sprache geschrieben, daher sie auch vor dem Richterstuhl der Crusca ihre volle Anerkennung gefunden haben. Für die Geschichte seiner Zeitgenossen sind sie besonders wichtig und auch vielfältig benutzt worden; man findet darin interessante Charakterzüge und Begebenheiten vieler berühmten Männer, welche man in andern Schriften vergebens sucht, wie von den Königen von Frankreich, England, Sicilien und von vielen italienischen Großen. So kommt auch Bürger's Schwank vom Kaiser und Abt hier schon in anderer Form vor; der Herr ist Bernabò Visconti von Mailand und gibt einem Abt zu dessen Strafe die vier Fragen zu lösen: wie weit es bis zum Himmel ist, wie viel Wasser in dem Meer ist, was in der Hölle gemacht wird und wie viel seine Person werth ist; dem Abt hilft sein Müller aus der Verlegenheit, wird aber nachher an dessen Stelle eingesetzt. Dann sind viele kleine Anekdoten von gewissen Personen aufgenommen, von welchen wahrscheinlich damals viele Schwänke und witzige Antworten im Volk umgingen. Interessanter sind die Erzählungen von Künstlern, wie von Dante, dem Maler Giotto, Buffalmacco, Orcagna. In einem Streit der Maler in S. Miniato über den vorzüglichsten in ihrer Kunst entscheidet endlich Einer die Frage durch den Ausspruch, daß die Frauen die besten Maler seien, und unterstützt seine Aussage durch witzige Gründe.

Ebenso wie Boccaccio schwang auch Sacchetti die Geißel einer scharfen Satire über die übeln Sitten und die Unwissenheit des Klerus. Sogar ein Inquisitor kommt in einer Novelle vor, der sich den ruchlosen Spaß macht, einen Gimpel mit der Anklage der Ketzerei und der Drohung des Verbrennens zu ängstigen. „Und vielleicht, fügt Sacchetti hinzu, wenn jener Mann reich gewesen wäre, würde ihn der Inquisitor so weit gebracht haben, daß er sich mit allem seinem Geld von der Strafe losgekauft hätte.“ In der 32. Novelle verschafft sich ein Predigermönch in der Fastenzeit, den Niemand hören wollte, durch den Beweis, daß der Wucher keine Sünde sei, großen Zulauf. Wir theilen zur Probe eine Predigt mit, welche Sacchetti selbst in der Fastenzeit von einem Augustinermönch in Genua gehört

hatte, als diese Stadt im Krieg mit Venedig begriffen war. Sie charakterisirt diese Predigermönche und ihre Wirksamkeit sowie auch das Publicum und erinnert etwas an Abraham a Santa Clara. Mit einer eignen Rhetorik ruft der Mönch seine Mitbürger zu kräftigem Widerstand auf: Io sono Genovese, e se io non vi dicessi l'animo mio, e' mi parrebbe forte errare; e non abbiate a male, ch' io vi dirò il vero. Voi siete appropriati agli asini; la natura dell'asino è questa che, quando molti sono insieme, dando d'uno bastone ad uno, tutti si disserrano, e qual fugge quà e qual fugge là, tanta è la lor viltà; e questa è proprio la natura vestra. Li Veneziani sono appropriati ai porci, e sono chiamati Veneziani porci, e veramente hanno la natura del porco; perchè essendo una multitudine di porci stretta insieme, ed uno ne sia percosso o bastonato, tutti si serrano a una e corrono adosso a chi li percuote; e questa è veramente la natura loro. E se mai queste figure mi parvero proprie, mi pajono al presente. Voi percoteste l'altro dì li Veneziani; e' si sono serrati verso voi a lor diffesa ed a vostra offesa, ed hanno cotante galee in mare, con le quali e' vi hanno fatto e sì e sì, e voi fuggite chi qui e chi là, e non intendete l'un l'altro, e non avete se non cotante galee armate, egli n'hanno presso a due tanti. Non dormite, destatevi, armatene voi tante che possiate, se bisogna, non che correre il mare, ma entrare in Vinegia.

Boccaccio's Genie begeisterte in dem 14. Jahrhundert noch einen andern Novellendichter, der nur unter dem Namen Ser Giovanni bekannt ist. Auch von seinen Lebensumständen weiß man weiter nichts, als das Wenige, was er selbst in seinen Erzählungen bemerkt, daß er ein Florentiner und eifriger Welfe war und daß er sein Werk in Dovadola, einem kleinen Ort in tiefer Gebirgsschlucht unweit Forli geschrieben hat, wohin er wahrscheinlich in Folge der Parteifehden verbannt war (sfolgorato e cacciato dalla fortuna). Er nannte seine Novellensammlung nach sich selbst Il Pecorone (der Einfaltspinsel oder Tölpel) und gibt deren Charakteristik in dem vorangestellten Sonett:

Mille tre cento con settant' otto anni
Veri correvan, quando incominciato
Fu questo libro, scritto ed ordinato,
Come vedete, per me Ser Giovanni.
E in battezzarlo ebbi anche pochi affanni,
Perchè un mio car Signor l'ha intitolato,
Ed è per nome il Pecoron chiamato,
Perchè ci ha dentro novi barbaggianni.
Ed io son capo di cotal brigata,
Che vo belando come pecorone,
Facendo libri, e non ne so boccata.
Poniam che il facci a tempo e per cagione
Che la mia fama ne fosse onorata,
Come sarà, da zotiche persone.
Non ti maravigliar di ciò, lettore,
Che 'l libro è fatto, come è l'autore.

Wenn die Einkleidung, wodurch die Novellen in Verbindung gebracht und zu einem Ganzen vereinigt werden, eine Nachahmung des Boccaccio sein soll, so muß man gestehen, daß den Ser Giovanni seine Ruhmbegierde auf den unglücklichsten Weg geführt hat, wo der Abstand zwischen ihm und seinem Meister am grellsten hervortritt. Hier verliebt sich ein äußerst tugendhafter Jüngling, der aber in lauter Liebesgeschichten sein ganzes Vermögen durchgebracht hat, in eine nie von ihm gesehne Nonne, die mit ihren Schwestern im entfernten Kloster ein heiliges Leben führt, sodaß ihr Ruf von Forli bis nach Florenz gedrungen ist. Der Verliebte weiß sich nicht anders zu helfen, als daß er Mönch und Kaplan des Nonnenklosters wird. Dort unterhält er mit der Himmelsbraut ein geheimes Einverständniß und verabredet mit ihr während 25 Abenden im Sprachzimmer zusammenzukommen, wo dann jeder der beiden Theile eine Novelle, mitunter von der unzüchtigsten Art, erzählt und abwechselnd eine Canzone singt, ohne daß nur Jemand im Kloster etwas davon merkt. Diese von aller Natur und Phantasie verlassene Einleitung zieht sich sehr langweilig durch das ganze Buch, indem für jeden Abend und für jedes Paar Erzählungen mit den nämlichen Worten berichtet wird, wie die Liebenden zusammenkommen und sich dann sehr befriedigt wieder trennen. Man bemerkt hier den

später in den Epen und besonders den Komödien schrecklich hervortretenden Untergang der Moral und des Ehrgefühls und zwar nicht aus den üppigen Schilderungen, die im Ganzen nichts beweisen würden, sondern aus den daraus abzuleitenden allgemein im Volke gültigen Grundsätzen, wonach nur Vortheil und Genuß die sittlichen Gesetze geben, wonach die zügelloseste Ueppigkeit ein nothwendiges Naturgesetz ist, dem weder Ehre noch Eid, sondern höchstens Gefahr einigen Einhalt thut und das der glückliche Ausgang nur noch mehr heiligt. Dieses fehlt denn auch in allen Dichtwerken jener Zeit selten und das Volk wird fast hingestellt, als wenn es nur durch raffinirtere Bosheit, durch zusammengesetztere Mittel in Befriedigung seiner Triebe und durch den Conflikt, in welchen es in seinem niedern Treiben mit den Ansprüchen der Moral geräth, über dem Thier stünde. Es wird aber auch in diesen Novellen, sowie auch in den spätern Dichtwerken oftmals unbewußt angedeutet, wie ein solcher Zustand dadurch entstehen konnte, daß Religion und Moral zu jener Zeit erst ganz in der Kirche aufgingen und diese dann beide zugleich mit sich selbst nach Erlangung ihrer höchsten Macht auflöste.

Man begreift daher nicht recht, wie die erste Novelle des Pecorone in einem solchen Kopf entspringen konnte. Ich habe nirgends eine Nachweisung gefunden, ob sie eigne Erfindung des Ser Giovanni oder Nachahmung sei. Jedenfalls steht sie ziemlich vereinzelt hier. Dunlop nennt sie einen der schönsten Triumphe der Ehre. Ein Edelmann liebt leidenschaftlich die Frau eines Ritters in Siena, wird aber aller seiner Bemühungen, Geschenke und Gesandtschaften ungeachtet von ihr lange nicht erhört. Plötzlich als einst ihr Gemahl verreist ist, lädt sie den Liebhaber zu sich ein, bewirthet ihn kostbar und erklärt sich bereit sich ihm zu ergeben. Als der erstaunte Edelmann um die Ursache dieser plötzlichen Veränderung fragt, erklärt sie ihm, daß ihr Gemahl selbst ihn sehr gelobt und für den rechtschaffensten Mann ausgegeben, und daß sie dadurch so große Lust bekommen habe, ihn zu erhören. Diese Erklärung machte einen solchen Eindruck auf das Ehrgefühl des Edelmanns, daß er aus dem Bett aufsprang, sich aus dem Haus entfernte und nie wieder um die Gunst dieser Frau warb.

Für diese Geschichte entschädigt sich der Ser Giovanni durch

eine Reihe von Novellen, worin die größte Ueppigkeit, Ehebruch und listige Betrügerei vorkommt. Hier tritt schon, wie früher bemerkt wurde, die nationale Entwicklung in sofern hervor, als der Schauplatz der meisten dieser Geschichten, die aus orientalischen Quellen stammen, entweder grade nach Florenz oder doch nach Italien verlegt, überhaupt alles Orientalische ausgewischt ist und die handelnden Personen auch nur Italiener sind. Die Novelle 2 der 1. Giornata, von dem Schüler, den sein Lehrer in der Galanterie unterweist, und der diesen Unterricht auf seines Lehrers Kosten bei dessen Frau anwendet, ist aus dem Orient nach Bologna versetzt. Dieselbe hat Straparola nachgeahmt.

Die Novelle II, 1 ist auch arabischen Ursprungs, aber nach Neapel versetzt. Eine Frau soll, um ihren todtkranken Sohn in Bologna zu retten, ihm ein Hemd nähen lassen von einem Weib, das nie in seinem Leben Ungemach und Sorgen hatte. Sie findet kein solches und der Sohn muß sterben. Er wußte das voraus, und sein Verlangen sollte nur die Mutter auf die Todesnachricht vorbereiten. Das einzige Weib, das sie zuerst hierzu für tauglich hielt, hat das eigne echt italienische Ungemach gehabt, daß ihr Mann sie beim Ehebruch ertappte, den Liebhaber sogleich aufknüpfte und die Frau zwingt, ihn alle Morgen und Abend anzusehen.

Die nach einem Fabliau gearbeitete Erzählung II, 2, wo ein ehebrecherisches Paar sich gegenseitig durch verursachten Schrecken neckt, ist mit großer Vorliebe von Bandello und Straparola erweitert worden.

Die folgende üppige Geschichte von der Maitresse eines Kardinals in Avignon, die diesem abhanden kommt, lange in Italien herumstreift, auch einmal einen Monat lang verheirathet ist, und dann in Mönchskleidung von einem Frater nach Avignon zum Kardinal zurückgebracht wird, wobei es auf der Reise durch die Verkleidung manche Irrthümer mit Verwicklungen mit den Wirthstöchtern gibt, brauchte Herr Giovanni nicht aus dem Orient zu holen.

III, 2 ist die oft in Frankreich, Spanien und Italien bearbeitete Geschichte von dem einfältigen Ehemann, der von seiner Frau Nachts in den Garten geschickt wird, um dem buhlenden Diener aufzulauern, und dann von diesem, der einstweilen seine

Stelle versehen hat, durchgeprügelt wird. Auch Boccaccio hat die Erzählung in sein Decamerone VII, 7, wahrscheinlich nach demselben Fabliau wie Giovanni, aufgenommen. Im Pecorone ist sie naiver erzählt, was ihr mehr Reiz gibt, aber die Moral ist charakteristisch: Veramente questi due amanti furon savi e seppersi ben portare.

IV, 1 ist der durch Shakspeare berühmte Kaufmann von Venedig. Die Geschichte ist aus dem Persischen auf Umwegen herübergekommen und sehr viel bearbeitet worden. Giovanni hat den Schauplatz nach Venedig verlegt.

IV, 2. Ein alter Graf von Provence erobert sich eine junge schöne Frau dadurch, daß er in einem Turnier einen Knappen des Königs für sich fechten, alle übrigen Freier besiegen läßt, und nachher auf eine leichte und verabredete Art diesen im Zweikampf besiegt und die Schöne als den ausgesetzten Preis erhält. Dunlop glaubt, daß das Original dieser Geschichte ein Fabliau sei. Sie erinnert jedenfalls sehr an eine der Episoden aus der Karlssage, die dann von einem Trouvere besonders bearbeitet worden wäre. Der Schauplatz ist in der Provence, der Knappe, den der König von Frankreich dem Grafen leiht, heißt Ricciardo, wie eins der Haimonskinder, und ist aus dem Haus Montalban.

V, 1 ist ursprünglich aus den Sieben weisen Meistern die Geschichte von dem Zauberthurm, nur daß hier statt des Octavianus der geizige Crassus herrscht und Rom in einem Krieg mit Velletri begriffen ist. Zwei Bürger von Velletri beschließen der Stadt Rom großen Schaden zu thun. Sie gehen mit vielem Geld nach Pisa, kaufen sich dort Pferde und Zaubercostüm und erscheinen dann in Rom, wo sie heimlich vor mehreren Thoren gewisse Summen vergraben. Sie machen sich dann am Hof des Crassus als Zauberer aus Toledo bekannt, welche Schätze auffinden können. Der geizige Crassus stellt sie auf die Probe, und sie finden natürlich nach und nach das vergrabne Geld. In Rom war aber ein Thurm auf dem Kapitol, la Torre del Tribuno, auf dessen äußerer Seite die metallnen Bildnisse aller derer waren, die einen Triumph oder großen Ruhm erlangt hatten. Der Thurm wurde für das größte Kleinod von Rom gehalten. Diesen beschlossen die zwei Zauberer umzustürzen. Als daher Crassus voller Glauben an ihre Kunst war, sagten sie ihm,

unter dem Thurm liege eine große Geldsumme vergraben. Crassus voll Habgier erlaubte ihnen den Thurm auf zwei Seiten zu untergraben und mit Balken zu stützen, um das Geld zu heben. Aber in einer Nacht zündeten die zwei Zauberer die Stützbalken an, und wußten es so einzurichten, daß der Thurm am andern Morgen einstürzte und viele Hundert auf dem Markt versammelte Menschen erschlug, während sie selbst sich nach Velletri geflüchtet hatten. Das Volk tödtete darauf den Crassus.

V, 2 ist ursprünglich orientalischen Ursprungs, eine Parabel, die im Abendland sehr oft bearbeitet wurde. In Rom waren zwei Gefährten; der eine ging in seinem Geschäft rückwärts, der andre war von einem bösen Weib geplagt. Sie gingen in ihrer Verlegenheit zu Boethius, um ihn um seinen Rath zu fragen. Dieser gab dem ersten den Rath: steh früh auf; dem andern: geh auf die Brücke St. Angelo. Der Rath war sehr dunkel; die beiden Freunde hielten jenen für einen Narren und kehrten sich nicht daran, sondern lebten nach der alten Weise fort, und kamen immer mehr ins Unglück. Als der erste zufällig einmal früh aufsteht, kommt er hinter die Diebereien seiner Diener, jagt sie alle fort und gelangt so durch den Rath des Boethius zu Wohlstand. Der andre erfährt's, geht also gleich auf die Brücke St. Angelo, sieht dort, wie ein widerspenstiger Maulesel durch tüchtige Prügel zur Ordnung gebracht wird, und hat nun auch das Mittel des Boethius gefunden, das er gleich bei seiner Frau anwendet.

IX, 1 ist die alte Geschichte des Herodot von dem Schatzmeister des Königs. Sie ist auch in den Sieben weisen Meistern und in einer altfranzösischen Romanze erzählt. Doch hat Giovanni nicht aus der letztern entlehnt, sondern wahrscheinlich, wenigstens nach dem Pechkessel, worein der Schatzmeister fällt, zu schließen, aus der lateinischen Bearbeitung der Sieben Meister, Calumnia novercalis. Die zwei folgenden Novellen sind gewiß aus altfranzösischen oder spanischen Romanzen oder aus einer der unzähligen Bearbeitungen der Karlssagen genommen. X, 1 hat eine entfernte Aehnlichkeit mit dem Roman von der Königin Bertha mit dem großen Fuß. Die sehr lange Novelle IX, 2 aber hat in ihrer Entwicklung ganz die Form eines alten Ritterromans und scheint mir Vieles daraus wörtlich entlehnt

zu sein. Arrighetto, Sohn des deutschen Kaisers, verliebt sich aus der Ferne in die Tochter des Königs von Aragonien, die ihr Vater jedem Freier abschlägt. Um zu seinem Ziel und zu der Tochter zu gelangen, läßt er von einem geschickten Goldarbeiter einen großen goldnen Adler verfertigen, so groß, daß er sich darin aufhalten kann. Sie reisen beide nach Aragonien, der Prinz steckt sich in den Adler, dieser gefällt der Königstochter sehr und wird in ihr Zimmer gestellt. Der Prinz hat nun wenig Mühe, sie zu verführen und zu entführen. Darüber entsteht ein furchtbarer Krieg zwischen Spanien und Deutschland. Dieser Krieg wird sehr ausführlich beschrieben, alle Völker und ihre Führer, welche dazu auszogen, genannt, und bei der Beschreibung der entscheidenden Schlacht wird die Novelle vollkommen episch. Nachdem beide Theile lange Zeit wüthend gefochten und viele Leute verloren haben, droht endlich der Papst mit Excommunication, und man macht Frieden. Arrighetto heirathet die aragonische Prinzessin und ein aragonischer Prinz heirathet eine Tochter des Kaisers.

Die übrigen Novellen des Ser Giovanni sind fast alle geschichtlich; die über Zeitereignisse und aus der florentinischen Geschichte sind aus Ricordano Malespini's und Giov. Villani's Geschichtswerken genommen, und zwar so genau, daß Viele geglaubt haben, dieser Ser Giovanni und Villani (der übrigens schon 1348 gestorben ist) seien dieselbe Person gewesen. Sie führen uns besonders in den Welfen- und Gibellinenstreit, überhaupt in die Zeit ein, in welcher sich Dante's Gedicht bewegt. Die Novellen aus der alten Geschichte oder der der fremden Völker sind immer in sofern wichtig, als man die Ansichten der damaligen Zeit kennen lernt und manche Stelle der Divina Commedia daraus erklären kann.

Keiner der folgenden Novellendichter hat sich zu dem Genie des Boccaccio erhoben. Bei den meisten war entweder die Gelehrsamkeit störend oder das nationale Element der Ueppigkeit und Burleske, das auch in der poesia giocosa und der Komödie so arg hervorbrach und sogar den Charakter der Epen verdarb, ließ sich noch viel weniger in der Novelle zügeln und veredeln, die recht eigentlich das Feld dafür war. Wenn wir den traurigen Zustand der Novelle bis zur zweiten Hälfte des 15.

Jahrhunderts übergehen, da die platten Späße und Anekdoten des Gentile Sermini und des Fortini des Anführens kaum werth sind, so ist der erste bedeutendere Massuccio von Salerno (1470), nach dem Boccaccio einer der populärsten Novellisten der Italiener. Er schrieb fünfzig Erzählungen, die er zusammen in seinem Novellino herausgab. Durch das ganze Werk zieht sich eine beißende Satire gegen die üppige Geistlichkeit. Er selbst erklärt, seine Absicht mit seinen Novellen sei gewesen, die guasta vita dei finti religiosi darzustellen. Fast die Hälfte der Geschichten führt Mönche vor, die ihren üppigen Gelüsten nachgehen und darüber bestraft oder beschämt werden, oder die den Abergläubigen durch Betrügereien ihr Geld abnehmen und dann wieder überlistet werden. Ein anderer Theil des Werks ist glücklichen und unglücklichen Liebesabenteuern gewidmet, und zwar stellen eine große Anzahl der Novellen dar, daß die vornehmsten und feinsten Frauen jener Zeit sich mit sehr unehrbaren Galanterien abgaben, indem ihre Galants meist Diener, Neger und Maulthiertreiber sind. Dabei macht es eine eigne Wirkung, daß Massuccio am Ende seines Buchs die Wahrheit seiner Geschichten beschwört und wirkliche Ereignisse seiner Zeit zu erzählen vorgibt. Er ist übrigens in der That origineller als die meisten andern Novellisten und hat weniger aus Boccaccio und den Fabliaux entlehnt. Doch treffen wir in seinem Novellino auch einige Nachahmungen an, z. B. gleich die erste Geschichte von dem Mönch, der von einem Menschen getödtet wird und dessen Leichnam eine Menge drolliger Schicksale erlebt, ehe er zur Ruhe kommt. Sie ist schon vor ihm in einem Fabliau (bei Méon, IV, 20) Dou prestre con porte erzählt und war überhaupt in Frankreich und England sehr beliebt und verbreitet. Hr. A. Keller hat das Fabliau in seinen „Altfranzösischen Sagen" (Tübingen 1840) II, S. 167 unter dem Titel: Die lange Nacht, mitgetheilt. Von welcher Bearbeitung die italienische Novelle entlehnt ist, kann ich nicht angeben; hat Massuccio sie aus diesem Fabliau geschöpft, so hat er sie nicht nur sehr abgekürzt, sondern auch die Schicksale des Mönchs verändert. Bei ihm verliebt sich ein Mönch in eine vornehme Dame, wird in deren Haus gelockt und von deren Gemahl, Don Roderico, erdrosselt. Dieser läßt ihn heimlich in das Kloster zurücktragen

und auf den Abtritt setzen als den einzigen Ort, wohin man unbemerkt gelangen konnte. Dort kommt ein andrer Frater, sein Todfeind, von einem Bedürfniß getrieben, dazu, und nachdem er lange gewartet hat und seine Ungeduld zur Wuth geworden ist, holt er einen schweren Stein und wirft ihn auf den Mönch. Dieser fällt herab, der Andre glaubt, er habe ihn getödtet, und um allen Verdacht von sich zu entfernen, trägt er ihn wieder vor das Haus des Roderico. Dieser findet ihn vor Tagesanbruch auf seiner Treppe, bindet ihn auf einen Hengst fest, gibt ihm eine Lanze in die Hand und stellt ihn so gegen das Thor des Klosters. Der andere Frater will am Morgen auf seiner Stute über Land reiten. Als er das Thor aufmacht, sieht er den todten Mönch in der drohenden Stellung vor sich und erschrickt selbst fast zum Tode. Unterdessen droht ihm aber durch den Hengst, der die Stute wittert, eine neue Gefahr, er klammert sich voll Entsetzen fest an sein Pferd, gibt ihm die Sporen und jagt durch die Stadt, der Hengst mit dem todten Frater mit eingelegter Lanze immer hinter ihm drein, und beide setzen die ganze Stadt in Aufruhr. Am Thor werden sie endlich eingefangen. Der Frater bekennt in der Untersuchung, er habe den andern umgebracht und soll grade hingerichtet werden, als Don Roderico dem König den ganzen Hergang erzählt. — Noch einige Novellen, wie die 2., die 30. und die 36. scheinen dem Boccaccio oder Fabliaux nachgeahmt zu sein.

Bei den übrigen Novellisten finden wir wenig Originalität. Sie wiederholen sich, ahmen nach und übersetzen oft ganz wörtlich. Was sie von ältern Quellen entlehnen oder von Stadtanekdoten auftreiben, dreht sich fast immer um die nämlichen Stoffe, Ueppigkeit, Schelmerei, Ehebruch, Umgehung der Gesetze und zuweilen auch grausame Rache. Was diesen verschiednen Wiederholungen einen unterscheidenden Charakter gibt, ist entweder die größere oder geringere Gelehrsamkeit, die den Novellen etwas Schwerfälliges gibt, oder Leichtigkeit, Naivetät, Schönheit des Styls, worin manche Novellisten Meister sind, oder der verschiedne Hang der Dichter zum Burlesken, zum Grobsinnlichen oder zum Schauerlichen. Aber der italienische Charakter, grade so wie er sich auch in den Epen zeigt, herrscht nun entschieden vor. Das religiöse und kirchliche Element ist verwischt,

und wenn Priester und Mönche die Hauptrolle spielen, so geschieht es nur, um die Achtung vor diesem Stand zu vernichten. Die lobenden oder tadelnden Lehren und Bemerkungen über die Hauptpersonen am Ende der Novellen sind nur ein Spott auf die Moral. Aber alle fremde Geschichten sind nach Italien gezogen; Ort, Personen und Charaktere gehören Italien an, und am liebsten beschreiben die Dichter drollige Vorfälle aus ihrer Stadt und Zeit. Wir müssen aber um so mehr die meisten nur kurz anführen, als sich der zügellose Inhalt nicht mittheilen läßt.

Sabadino degli Arienti aus Bologna (1483) schrieb Le Porrettane, eine Sammlung von 71 Novellen, die meistens lustige Abenteuer oder treffende Antworten enthalten. Wenn ihm die Italiener schon einen barbarischen Styl voll lombardischer und lateinischer Wörter, Mangel an Erfindung und Anmuth vorwerfen, so finden wir, daß dies nicht durch die Gelehrsamkeit, das schwerfällige Studium der römischen Geschichte und Literatur ersetzt wird, das hier schon stark hervorbricht. Es macht z. B. einen übeln Eindruck, daß in der Anekdote von Franz Sforza dieser wegen seiner Tapferkeit und Klugheit mit Sertorius, Marcellus, Lucullus, Cäsar und Pompejus verglichen wird.

Luigi Pulci, der Dichter des Morgante Maggiore, schrieb nur Eine Novelle, eigentlich eine Anekdote, worin er die damals oft, auch in den Lustspielen, verspottete Einfalt der Sanesen lächerlich macht. Sie ist mit derselben unerschöpflichen Laune geschrieben, mit der er seinen Riesen Morgante ausgemalt hat, der dichterische Werth derselben ist aber gering. Sie findet sich in der Mailänder Sammlung der Classici italiani von 1804, Raccolta di Novelle, II. Seite 142.

Auch Niccolò Machiavelli schrieb nur Eine Novelle, die er aus einer alten, lange in Frankreich bekannten lateinischen Geschichte entlehnte. Sie ist eigentlich mehr eine allegorische Satire auf die Weiber. Die meisten der in der Hölle ankommenden Seelen beklagen sich, daß der Hochmuth und schlimme Charakter ihrer Frauen sie an diesen Ort der Strafe gebracht habe. Pluto schickt also den Erzteufel Belfagor auf die Oberwelt und befiehlt ihm eine Frau zu nehmen, um die Wahrheit dieser Aussagen zu ergründen. Belfagor verheirathet sich, hat

aber von dem Hochmuth seiner Frau soviel zu leiden, daß er nach kurzer Zeit lieber wieder in die Hölle zurückkehrt. Giovanni Brevio aus Venedig hat dieselbe Geschichte bearbeitet, und es war daher lange ein Streit, ob er oder Machiavell das lateinische Manuscript zuerst benutzt habe. Wahrscheinlich entlehnte es aber Jeder für sich. Auch Straparola hat die Novelle in seinen Notti, aber verstümmelt.

Agnolo Firenzuola aus Florenz (1548), dem wir später unter den Lyrikern und Satirikern wieder begegnen werden, schrieb zehn Novellen, die sich durch nichts als durch Eleganz des Styls und eine zügellose, für einen Geistlichen besonders auffallende Ueppigkeit auszeichnen. Die Helden seiner meisten Novellen sind Priester, Mönche und Nonnen. Doch scheint er wenig Fremdes entlehnt zu haben; nur die erste hat ein etwas fremdes Ansehn. Ein gewisser Niccolò aus Florenz will nach Valencia reisen, wird von einem Sturm nach Tunis verschlagen und dort verkauft. Die Frau seines Herrn verliebt sich in ihn und wird ihm zu Liebe Christin. Sie entfliehen auf dem Schiff eines Freundes und kommen nach Sicilien. Dort werden sie aber erkannt und von dem König zurückgeschickt. Nahe bei Tunis überfällt sie wieder ein Sturm und verschlägt sie nach Livorno. Dort werden sie von Corsaren gefangen, lösen sich aber aus, kommen nach Florenz und leben dann vergnügt bis an ihr Ende. Die zweite ist die damals so beliebte Geschichte von einem einfältigen Alten, der sich eine junge Frau nimmt und von ihr und deren Liebhaber betrogen wird. Er ist dabei so einfältig, daß er die Betrügereien unterstützt, und die elende Moral, die hinten nachhinkt, macht die ganze Unsauberkeit nicht besser. Die 3. ist eine andre Ehebruchsgeschichte, wobei aber unter vier Verliebten Niemand zu seinem Zweck kommt. Eine Frau, die hier „ehrbar" genannt wird, verliebt sich in einen Abt. Zugleich wird ihrer Dienerin von einem jungen Mann Namens Carlo nachgestellt. Die Frau, die ihr Gelüste befriedigen und doch äußerlich ehrbar bleiben will, befiehlt ihrer Dienerin sich in den Abt verliebt zu stellen, ihn ins Haus zu locken und dann im Dunkeln die Herrin an ihre Stelle zu lassen. Die Dienerin läßt aber irrthümlich den Carlo herein, dieser glaubt bei seiner Geliebten zu sein und wird zur Herrin gebracht, welche nun ebenfalls irrthümlich

mit dem Abbate zusammenzusein glaubt. Zuletzt wird gar noch die Schlauheit dieser ehrbaren Frau gelobt: Considerate adunque, belle giovani, se l'astuzia di questa donna fu grande, poichè sotto nome altrui, senza pericolo dell' onor suo, si dava buon tempo d'altro che di parole. So denkt ein Geistlicher bei einer solchen Handlung. Solche Grundsätze erklären uns später manche Erscheinungen in der Geschichte des Verfalls der Italiener. Die 4. ist wieder eine Ehebruchsgeschichte, worin aber die Frau sich auf eine schmutzige Art rächt, weil der buhlende Priester das versprochne Geschenk nicht entrichtet. Die 5. ist eine unsaubere Geschichte aus einem Nonnenkloster. 7 und 8 sind Anekdoten aus Florenz und Prato. Die 9. ist wieder eine skandalöse Geschichte, worin eine Tochter bei den Vorwürfen ihrer Mutter sich auf deren eignes Beispiel beruft und gegen sie ihre eignen Bemäntelungen anwendet. Von dieser Novelle scheint Casti, ein Dichter des vorigen Jahrhunderts, die Hauptidee genommen zu haben zu seiner Novelle Geltrude e Isabella.

Luigi da Porto, der nur Eine Novelle geschrieben hat, ist uns deßwegen merkwürdig, weil er mit derselben den Grund zu Shakspeare's Romeo und Julie gelegt hat. Er entlehnte seinen Stoff von der 33. Novelle des Massuccio, die wol die älteste Quelle aller Bearbeitungen der Romeosage ist. Beide Geschichten stimmen ziemlich genau mit einander überein, außer in der Katastrophe. Denn bei Massuccio erwacht die Frau früher, als der Mann zurückkommt, und sucht diesen in Alexandrien auf, wohin er sich wegen des Mords in dem Zweikampf geflüchtet hat. Dieser wird unterdessen an ihrem Grab erkannt und hingerichtet, und die Frau geht zuletzt ins Kloster. Bei Luigi da Porto ist aber die Katastrophe ganz so, wie sie aus Shakspeare bekannt ist. Luigi sagt in der Dedication und der Einleitung, er erzähle einen wirklichen Vorfall, der sich in Verona und unter der Regierung des Bartolommeo della Scala, also zu Dante's Zeit zugetragen habe. Es ist daher auffallend, daß Massuccio den Schauplatz seiner Erzählung nach Siena verlegte, ganz andre Personen vorkommen und den Mann sich nach Aegypten flüchten läßt. Dies läßt sich nicht anders erklären, als daß die Geschichte, die in Italien sehr verbreitet und beliebt war und sich

von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzte, durch das Alter den Charakter der Sage angenommen hatte, die sich jeder Dichter auf seine Art ausschmückte. Genau nach Luigi da Porto hat auch Bandello dieselbe Geschichte in einer seiner Novellen erzählt, und Luigi da Groto (Cieco d' Adria) hat den Stoff in einem Trauerspiel bearbeitet, worin er aber alles Nationale verleugnete und einen antiken Latinus, einen König der Sabiner und eine Prinzessin von Adria als Hauptpersonen aufführt. Die Geschichte ging schon früh nach Frankreich über und verbreitete sich dann über England und Spanien.

Unter den übrigen Novellisten des 16. Jahrhunderts finden wir wenig Ausgezeichnetes und noch viel weniger Originales. Sie bearbeiteten entweder dieselben Quellen wie ihr Vorgänger, oder ahmten diese selbst nach und schrieben sie zuweilen grade ab. Die Einkleidung, welche viele von ihnen nach dem Muster des Boccaccio geben zu müssen glaubten und wobei sie oft die einzige Originalität zeigten, sind zugleich das Schlechteste an ihren Novellen. So erzählt Girolamo Parabosco aus Piacenza (1550) in der Einleitung zu seinen Diporti, wie 17 Herren fischen gehen wollen, sich aber, weil das Wetter zu schlecht ist, zusammensetzen und Geschichten erzählen, die allerdings, obgleich Peter der Aretiner unter der Gesellschaft ist, in Hinsicht auf Moralität weniger Anstoß geben, aber auch wenig Interesse haben und meist aus Boccaccio, Sacchetti und Massuccio entlehnt sind. — Von den hundert Novellen des berühmten Lyrikers Molza sind nur noch vier übrig, die aber den Verlust der andern nicht bedauern lassen. — Nicht mehr werth sind die 6 Novellen des Geistlichen Marco Cademosto aus Lodi (1543). Die einzige erträgliche ist die von dem erschlichenen Testament, die an die Stelle aus Dante's Inferno XXX, 42 über Buoso Donati erinnert.

Giovanni Giraldi Cinthio aus Ferrara († 1573) war zu seinem eignen Schaden etwas origineller als die Andern in seinen hundert Novellen, denen er den Titel Hecatommiti gab. Auch er hielt eine Einkleidung für nothwendig, in welcher er zehn Frauen und zehn Herren der Plünderung Roms entfliehen, nach Marseille segeln und sich unterwegs Geschichten erzählen läßt. Dann folgt erst noch eine Einleitung von zehn

Novellen, worin das Glück der ehelichen und das Elend der unerlaubten Liebe geschildert ist. Cinthio zeichnet sich durch seine besondere Vorliebe für das Grausame und Scheußliche aus, das er hier wie in seinen später zu erwähnenden Trauerspielen im Uebermaß und mit allen Uebertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten aufhäuft. Selbst die Novellen, die er von seinen Vorgängern entlehnt, erhalten durch ihn einen finstern Charakter. Daher hat er auch gern düstre und empörende Geschichten aus der alten Literatur gesammelt, sie in Personen- und Ortsnamen näher an seine Zeit gerückt und dann weiter ausgemalt. So wird am Ende der 5. Dekade das Schicksal der Lucretia von einer dalmatischen Dame erzählt, die 3. Novelle der 8. Dekade von der Scythischen Prinzessin ist die Geschichte der Tullia und des Tarquinius Superbus. Besonderes Interesse scheint ihm das Schicksal der Orbecca eingeflößt zu haben, die gegen den Willen ihres Vaters einen Armenier heirathete und dann, als der ergrimmte Vater ihren Mann und ihre Kinder ermorden und die zerstückten Glieder derselben ihr in einem Korb vorsetzen läßt, auch noch diesen und zuletzt sich selbst ermordet. Dies war so sehr nach Cinthio's Geschmack, daß er nicht nur eine Novelle, sondern auch ein seiner Zeit sehr berühmtes Trauerspiel daraus gemacht hat. — Seine wenigen komischen Erzählungen sind meist aus Petrus Alfonsus, viele Novellen auch aus Boccaccio entlehnt.

Das Gegentheil von Cinthio war Anton Francesco Grazzini (genannt il Lasca, aus Florenz, † 1583), der besonders durch seine burlesken Poesien in der berni'schen Manier berühmt geworden ist. Seine Novellen zeichnen sich durch einen leichten, eleganten Styl, graziöse Erzählung und ausschweifende Lustigkeit aus, wobei freilich die Moral, wie in seinen Gedichten, oft ins Gedränge kommt. Die Einkleidung erklärt zugleich die Eintheilung der Novellen in Cene. Nachdem eine Gesellschaft von 4 Herrn und 4 Damen sich bei einer Witwe mit Schneeballenwerfen belustigt haben, werden sie von der Hausfrau zum Nachtessen (cena) eingeladen, erzählen sich da Geschichten, und es wird ausgemacht, während des ganzen Carnevals alle acht Tage so zusammenzukommen. So sind also die Novellen in 3 Cene eingetheilt, jede zu 10 Novellen. Nur die 2 ersten sind aber noch vollständig vorhanden, von der 3. Cena ist nur noch

die 10. übrig. Die meisten Novellen enthalten Schelmereien und Betrügereien von Weibern gegen ihre Männer, von Schülern gegen ihre Lehrer, von allen gegen die Priester und Mönche, und zwar meist von der Art, daß sich ihr Inhalt nicht gut anführen läßt. Seine Lieblingshelden sind Dummköpfe, die sich zu allen möglichen Streichen hergeben, und für solche Stoffe hat Grazzini einen reichen Vorrath in den französischen Fabliaux und seinen italienischen Vorgängern gefunden und benutzt.

Wichtig für eine allgemeine Geschichte der Novelle, wenigstens der Fortpflanzung der einzelnen Novellen aus dem Morgenland zu den verschiednen abendländischen Völkern, sind die Piacevoli Notti des Giovan Francesco Straparola aus Caravaggio (1550). Denn sowie er fast Alles von Vorgängern, lateinischen, französischen und italienischen entlehnt hat, so ist sein Buch auch ein Waarenlager für alle folgenden Novellisten geworden. Für uns ist es aber hier von weniger Werth, da die Novellen weder originell noch von großer Vortrefflichkeit sind. Die vielen Entlehnungen sind nachgewiesen in Dunlop, History of Fiction, II und in dem 1. Band von Val. Schmidt's Märchensaal. — Dasselbe läßt sich von Bandello und Celio Malespini sagen. Wenn der Erstere allerdings mehr Originalität und Erfindungsgabe zeigt, so hat er sein Talent, menschliche Gesinnungen und Zustände mit Kraft und Wahrheit zu schildern, meist für das Gemeine und Schmutzige angewendet, und wenn er unter seinen übrigen italienischen Originalen den Boccaccio mehr copirt, so muß man sich wundern, daß er als Geistlicher und sogar Erzbischof sich grade in der Richtung versunken zeigt, welche die Satire Boccaccio's und der andern geißelt. Celio Malespini aber hat sehr wenig eignes. Er schrieb 200 Novellen, dazu hat er aber allein von den lange vor ihm in Frankreich erschienenen Cent Nouvelles Nouvelles alle außer sechs übersetzt, wie Dunlop II, 473 in einer Tabelle zeigt.

Zweiter Abschnitt.

Läuterung der Poesie und Rückkehr zur Natur.

Kapitel 1.

Lorenzo de' Medici und sein Zeitalter.

Nach dem, was im Anfang des vorigen Abschnitts auseinandergesetzt wurde, erhellt deutlich, daß grade jetzt Italien ein Mann noth that, welcher es aus der Gefahr des geistigen Versinkens rettete, indem er die beiden weit auseinandergehenden Richtungen der Volks- und der Gelehrtenpoesie vereinigte, der letztern einen nationalen Boden und dadurch Wesen und Seele gab, und die eigentliche italienische Poesie, die in den Händen des Volks gar flach und beschränkt zu werden drohte, durch wahre, an den Alten geläuterte Kunst zu heben und zu erweitern vermochte. Dieser Mann war Lorenz von Medici (1448—1492), durch seinen universellen Geist unstreitig der merkwürdigste Mann Italiens, der in der Poesie eine völlige Umwälzung hervorbrachte, ohne welche wol das glänzende 16. Jahrhundert für Italien nicht heraufgebrochen wäre, der in den Künsten und Wissenschaften durch seine Anregung und Beförderung ganz neue Bahnen brach, der alles erfaßte, was nur im Reiche des Geistes erheben und erfreuen konnte, obgleich sein ganzes Leben von materiellen Sorgen und Gefahren, durch seinen Welthandel, seine Allianzen, durch die schwierige Politik, die gefährlichen Zustände Italiens, die Feindschaft der Päpste und einiger Fürsten und die Ver-

schwörung im Innern seines Staates so in Anspruch genommen war, daß ein andrer, selbst auch kräftiger Geist schon Mühe gehabt hätte, diesem Allen zu stehen. Nur wenn man auch dieses sein Ringen im politischen Leben zu dem allgemeinen Gemälde hinzufügt, zeigt sich die ganze Größe dieses Mannes, dessen großartiges Wirken in Kunst und Wissenschaft nur den schönsten Theil seines Lebens ausmacht. Indessen sein politisches Leben, das der wichtigste Abschnitt der Geschichte Italiens ist, kann hier keinen Platz finden und wir verweisen daher auf die sehr ausführliche Biographie von Roscoe (Life of Lorenzo de' Medici, 1795 übersetzt von Kurt Sprengel), welche indessen eine neue Bearbeitung dieses Gegenstandes nicht unentbehrlich macht.

Lorenz hatte von seinen Ahnen, besonders von dem großen Cosmus, die Liebe zur Kunst, den hellen umfassenden Geist, von seiner Mutter aber, wie es scheint, das Talent des Dichtens ererbt, denn diese, Lucrezia Tornabuoni, eine sowol durch die Vorzüge ihres Geistes als ihre Tugenden sehr geachtete Frau und eifrige Beförderin der Künste und Wissenschaften, war selbst Dichterin. Man hat von ihr noch mehrere Gedichte religiösen Inhalts, welche den Vergleich mit den besten poetischen Erzeugnissen ihrer Zeit aushalten. Auch ihren Sohn scheint sie, wie später zu sehen ist, zu dieser Art von Gedichten aufgemuntert zu haben. Zu der spätern ausgebreiteten Thätigkeit hatte ihn die Natur durch einen kräftigen Körper unterstützt. Seine Zeitgenossen rühmen die athletischen Formen seiner Gestalt, und durch beständige ritterliche Uebungen, Reiten, Jagd, Kampf und Turnier, die neben der Kunst und Philosophie seine Lieblingsbeschäftigungen waren, entwickelte er den Muth und die Geistesgegenwart, die ihm später so oft zu statten kamen. Der Ausdruck seiner Mienen wird nicht als schön geschildert und die Bildnisse von ihm bestätigen dieses Urtheil, sein Gesicht war kurz, seine Stimme rauh und der Sinn des Geruchs fehlte ihm gänzlich. Aber er ersetzte alle diese Fehler durch eine einnehmende Beredtsamkeit, die die hohe Bildung seines Geistes verrieth, durch das Feuer seiner Augen, welches die Energie seines Strebens kund that, und durch die hohen Eigenschaften, die ihn schon im 16. Jahr an die Spitze des Staats stellten.

Die Beförderung der Künste lag allen Medici am Herzen;

auch Lorenzo's kränklicher Vater, Pietro, blieb hierin während seiner kurzen Regierung nicht zurück, wie unter andern sein freundschaftliches Verhältniß zu dem als Architekten, Maler, Bildhauer, Gelehrten und Dichter bekannten Leon Battista Alberti und der in Gemeinschaft mit diesem veranstaltete poetische Wettstreit beweist, dessen wohlthätiger Zweck durch die Albernheit oder Büberei einiger Kleriker vereitelt wurde. Zu diesem Wettstreit gab er das Thema: von der wahren Freundschaft, und der 22. October 1451 war zur Verlesung der eingegangenen Gedichte und zur Ertheilung des dem besten zuerkannten Preises bestimmt, welcher in einem silbernen Lorbeerkranz bestand. Die ganze Feierlichkeit sollte in der Domkirche abgehalten werden und um den Papst Eugen IV. zu ehren, der damals sein Concilium zu Florenz hielt, ernannte man die apostolischen Sekretäre zu Richtern in diesem Wettstreite. Die Kirche war an dem bestimmten Tage prachtvoll geziert, als die Vorsteher der Studien, die Richter und die Poeten sich mit zahlreichem Gefolge dahin begaben. Auch die Herren von Florenz, der Erzbischof, der Gesandte von Venedig und eine große Zahl von Prälaten nahmen Theil an dem Feste. Die Ablesung der einzelnen Gedichte geschah nach dem Loos, unter allgemeiner Aufmerksamkeit und tiefer Stille. Als aber die Sekretäre des Papstes den Preis zuerkennen sollten, waren sie der Meinung, daß mehrere der Gedichte von gleichem Werth seien, und gaben, um jeden Streit zu vermeiden, den silbernen Kranz der Kirche. Ginguené kann hier die Bemerkung nicht unterdrücken, daß jeder Theil seine Rolle gehörig gespielt habe: die Medici, als Beförderer der Kunst, setzten den Preis aus; die Dichter bewarben sich darum, einer derselben mußte ihn wol verdienen, und die Kirche schnappte ihn weg.

Unter einem solchen Vater, aber auch unter den Augen seines Großvaters Cosmus, der seine Erziehung bis zum 16. Jahr leiten half, wurde Lorenz für seinen großen Beruf herangebildet. Sein erster Lehrer war ein gewisser Gentilis von Urbino, der ihm im Verein mit seiner Mutter, der frommen Lucrezia, den besonders später bei manchen Unglücksfällen und schwierigen Lagen hervorbrechenden Hang zur Andacht und religiösen Stimmung beibrachte, und den der dankbare Zögling durch seine

Empfehlung zum Bischof von Arezzo beförderte. Bald nachher wurde Lorenz dem im Jahr 1457 zum öffentlichen Lehrer der Dicht- und Redekunst in Florenz erwählten berühmten Gelehrten Cristoforo Landino anvertraut, dem er seine vortreffliche literarische Bildung verdankte, worin er indessen so große Fortschritte machte, daß man sagt, sein Lehrer habe ihn später zuweilen um Rath gefragt und ihm seine gelehrten Werke zum Durchlesen und Verbessern vorgelegt. Der Grieche Argyropylus unterwies ihn in der griechischen Sprache und in den Grundsätzen der aristotelischen Philosophie, welcher letztern er aber bald untreu wurde, als ihn Marsilio Ficino in die platonische Lehre einführte. Dieser widmete Lorenz sein ganzes Leben hindurch ein eifriges Studium und unterhielt daher eine genaue Freundschaft mit seinem Lehrer. Die platonische Philosophie, welche einen großen Theil an der Rettung der Menschheit von dem aristotelischen Christenthum hatte, war zuerst durch geflüchtete Griechen in Italien eingeführt und gewann dort festen Fuß in dem ersten Streit des Kardinals Bessarion gegen den Aristoteliker Theodor Gaza. Das gelehrte Italien war durch dieses Licht bald in zwei Parteien getheilt, die sich heftig bekämpften. Aber der Platonismus wurde durch den Eifer des gelehrten Gemisto und die Begünstigung des Papstes Nikolaus V. in einem großen Theil von Italien, besonders aber durch Cosmus in Toskana vorherrschend. Der Letztere stiftete in Florenz eine platonische Akademie, deren Hauptstützen Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Cristoforo Landino waren, lauter Lehrer und Freunde des Lorenz, der daher, von ihrem Einfluß beseelt, das große Werk des Cosmus eifrig beförderte und noch mehrere Gelehrte, wie Poliziano, dazu warb.

Durch solche Vorfahren und Erzieher geleitet, reifte Lorenz früh zu dem großen Werk heran, das er durchzuführen berufen war. Schon im 17. Jahr nach dem Tod seines Großvaters Cosmus, war er eine wichtige Stütze seines kränklichen Vaters Pietro in der Regierung der Republik. Dies beweisen nicht nur die Briefe, welche er während seiner Reise an verschiedene italienische Höfe erhielt, und worin ihm dieser von allen politischen Angelegenheiten und Ereignissen im Staat genauen Bericht gibt, sondern auch die Weisheit und politische Gewandtheit, womit er

die Verschwörung des Pitti unterdrückte, und die meisten Verschwornen sogar auf seine Seite brachte, worüber er von dem durch seine politische Einsicht berühmten König Ferdinand einen sehr schmeichelhaften Brief voll Anerkennung und Hochachtung erhielt [1]). Von allen diesen gelehrten Studien und zerstreuenden Staatsgeschäften war er indessen nicht so ganz eingenommen, daß nicht die Gefährtin der Jugend, die Poesie der Liebe ihr Recht auf ihn geltend gemacht hätte. Er reihte sich auch unter die Dichter der Liebessonette; doch merkwürdig genug wurde sein dichterischer Sinn nicht durch eigne Liebe erweckt, sondern durch Phantasie und Mitgefühl, indem er sich an die Stelle eines Liebhabers versetzte. Nachdem er sich einmal in den Zustand der dichterischen Begeisterung erhoben, suchte er nach einem Gegenstand, an welchem sich seine Ideen und Phantasie verkörpern konnten. Er selbst erzählt den Ursprung seiner dichterischen Laufbahn in dem Commentar, den er zu seinen Sonetten geschrieben hat. Die nächste Veranlassung derselben war der Tod einer wegen ihrer Liebenswürdigkeit allgemein betrauerten Dame, die wahrscheinlich die Geliebte seines Bruders Julian, Simonetta, war. Er berichtet hierauf: „Als ihre Leiche mit unverhülltem Antlitz zum Begräbnißplatz getragen wurde, begleiteten sie diejenigen mit ihren Thränen, die ihre Bewunderer gewesen waren: sie sehnten sich nach dem Anblick dieses Gesichtes, in welchem der Tod selbst liebenswürdig erschien. Bei dieser Gelegenheit ward alle Beredtsamkeit und aller Witz von den Florentinern aufgeboten, ihr zu Ehren Denkmäler sowol in Prosa

---

1) In diesem Briefe schreibt ihm der König unter andern: Wir wünschen Eurem Herrn Vater Glück zu einem so würdigen Sohn. Wir wünschen dem Volke von Florenz Glück zu einem so braven Vertheidiger seiner Freiheit. Wir wünschen uns selbst zu einem Freunde Glück, dessen Tugenden mit den Jahren zunehmen. Vielleicht wäre es unsre Pflicht, Euch zu edeln Thaten anzufeuern; aber der Adel und die Größe Eurer Seele bedürfen eines solchen Antriebes nicht, und außerdem fordern Euch das Andenken an Euern ruhmwürdigen Großvater und das Beispiel Eures Vaters, welches Ihr vor Augen habt, mächtig genug zu edeln und großen Handlungen auf. Die Liebe aber, die wir für Euch hegen, nöthigt uns Euch zu bitten, Ihr wollet fortfahren, solche edle Früchte hervorzubringen, dann werdet Ihr uns immer zu Euern vorzüglichsten Freunden zählen können.

als in Versen zu setzen. Unter Andern machte auch ich ein paar Sonette; und um ihnen mehr Interesse mitzutheilen, suchte ich mich zu überzeugen, daß auch ich des Gegenstandes meiner Zärtlichkeit beraubt worden sei. Ich suchte in meiner Seele alle die Leidenschaften zu erregen, die mich in den Stand setzen könnten, Andere zu rühren. Vermöge dieser Täuschung gelang es mir, die Sehnsucht nach einer andern Schönen zu erwecken, die gleiches Lob verdiente. Lange suchte ich vergeblich ein Frauenzimmer auf, das eine so reine und standhafte Anhänglichkeit verdiente. Als ich fast alle Hoffnung eines glücklichen Erfolgs aufgegeben, führte der Zufall mir diejenige in den Weg, die ich bei den sorgfältigsten Nachforschungen verfehlt hatte: es war, als wenn der Gott der Liebe mit Fleiß diese hoffnungslose Periode gewählt hätte, um mich noch stärker von seiner Macht zu überzeugen. Wider meinen Willen brachten mich einige meiner Freunde auf ein großes öffentliches Fest, an welchem Alles, was auf Adel und Schönheit in Florenz Anspruch machte, Theil nahm. Unter den dort versammelten Damen entdeckte ich eine, die mich durch ihr einnehmendes und sanftes Betragen so anzog, daß ich mich des Gedankens nicht erwehren konnte: wenn doch diese Person auch den Verstand, die Bildung und die Zartheit der Empfindungen hätte, welche an der kürzlich verstorbenen bewundert wurden. An körperlichen Reizen übertrifft sie jene gewiß." — Nun folgt eine Beschreibung ihrer geistigen Vorzüge, der man es anmerkt, daß nicht eigentliche Liebe die Feder geführt hat, denn es werden dabei Eigenschaften hervorgehoben, deren Anerkennung ihm allerdings Ehre macht, aber die doch eher der kühle Verstand beurtheilt, als daß sie das Herz entzünden.

Lorenz selbst hat den Gegenstand seiner gemachten Liebe nie genannt, auch die nähern Umstände der Zeit und des Orts in seinen Sonetten nie angegeben, sondern bricht dabei immer durch eine dichterische Wendung ab:

> Il tempo e 'l luogo non convien, ch'io conti:
>
> Che dov' è sì bel sole, è sempre giorno,
>
> E Paradiso, ov' è sì bella donna.

Es scheint ihm in der That auch nur auf einen Gegenstand seiner Poesie angekommen zu sein, an welchem er alle die dunkeln Gefühle und Ahnungen, von welchen das jugendliche Herz

bestürmt wird, zu Tage fördern und sich so dieser drängenden Zustände entledigen konnte. Durch seine Freunde ist aber das Geheimniß verrathen worden, daß die vorgebliche Geliebte Lucrezia aus der angesehnen Familie der Donati war. Wir zweifeln, ob sich ein junger Mann dem rücksichtslosen Genuß der Liebe hingegeben, der schon im 17. Jahr ein so feiner Politiker war. Um so mehr bewundern wir in diesem Fall sein Talent, das diese Zustände, diese Wirkung der Leidenschaft mit soviel Wahrheit und Feuer schilderte, das seiner Phantasie durch alle Grade der Lust und Qual eines liebenden Herzens zu folgen verstand, wie zum Beispiel in diesem Sonett:

Lasso a me, quand' io son là, dove sia
  Quell' angelico, altero e dolce volto,
  Il freddo sangue intorno al cuor accolto,
  Lascia senza color la faccia mia.
Poi mirando la sua, mi par sì pia,
  Ch'io prendo ardire, e torna il valor tolto;
  Amor ne' raggi de' begli occhi involto
  Mostra al mio tristo cuor la cieca via.
E parlandogli allor', dice, io ti giuro
  Pel santo lume di questi occhi belli
  Del mio stral forza, e del mio regno onore,
Ch'io sarò sempre teco: a te assicuro,
  Esser vera pietà, che mostran quelli:
  Credogli, lasso! e da me fugge il cuore.

Die Literatoren vergleichen gewöhnlich Lorenzo in seinen Sonetten und Canzonen mit Petrarca und stellen ihn im Dichterrang unter diesen. Bei den Italienern ist aber überhaupt das Ohr der Hauptrichter in der Poesie, daher sie auch gewohnt sind, alle Gedichte laut zu lesen, und für dieses wird allerdings Petrarca mit seinen mühsam gefeilten Reimen immer der erste Dichter bleiben. Vielleicht war es auch leichter unter dem noch frischen Einfluß Dante's und der provenzalischen Liebessänger und mit dem oft vortrefflichen Material der ersten italienischen Dichter ein Petrarca zu sein, als mitten unter den Uebertreibungen und Abirrungen der Volksdichter des 15. Jahrhunderts die Poesie und den Geschmack des ganzen Volks wieder auf die Höhe des Ideals zu erheben. Petrarca, der in seinen größern

Gedichten als ein sehr untergeordneter Dichter erscheint, sang bis in sein spätestes Alter Liebessonette, und der kritische Verstand war ungestört genug, jedem Reim nach dem Gesetz des höchsten Wohllauts seine Stelle oben oder unten zu suchen; Lorenz sang in dem glücklichen Rausch der Jugend, ihm war es mehr um den vollen Ausdruck seiner Empfindung zu thun, als eine Empfindung für irgend einen harmonischen Reim zu suchen. Petrarca's Liebe war bei seinem Stand zum wenigsten außer der Ordnung, und da seine Geliebte die Gattin eines Andern, vor dem Richterstuhl der Moral nicht zu rechtfertigen, und wir glauben dieses drückende Bewußtsein auch in seinen schönsten Sonetten zu erblicken, die mehr verheimlichen, ausweichen, beschönigen, als daß sie die innerste Seele des Dichters öffnen, und die seine Lyrik gegen alles Herkommen beinah objectiv machen. Lorenzens Liebe, auch wenn sie nur in seiner Phantasie existirte, war durch solche Rücksichten nicht gebunden und sie konnte sein Talent frei begeistern, jede Regung seiner Seele, Hoffnung und Zagen, Sehnsucht und Glück der Gewährung, mit den lebendigsten Farben zu malen, während Petrarca zu der Rolle des stets abgewiesenen Liebhabers gezwungen war. Dies ist der Unterschied, den wir in dem Inhalt und den Motiven der Sonette beider Dichter finden; wenn Lorenz allerdings nicht die melodische Zartheit der Reime des Petrarca erreicht, sondern ihm selbst zuweilen Nachlässigkeiten und Härten, welche die Italiener am meisten übel nehmen, vorgeworfen werden können, so ist doch auch manches Sonett selbst nicht des Sängers der Laura in dieser Hinsicht unwürdig [1]).

---

1) Wie das schöne an den Abendstern, wohin seine Phantasie die Seele der geliebten Todten versetzt:

O chiara stella, che co' raggi tuoi
  Togli all' altre vicine stelle il lume,
  Perchè splendi assai più del tuo costume?
  Perchè con Febo ancor contender vuoi?
Forse i begli occhi, qual ha tolto a noi
  Morte crudel, ch'omai troppo presume,
  Accolti hai in te. Adorno del lor lume,
  Il suo bel carro a Febo chieder puoi.

Während seine dichterische Einbildung in der Liebe schwelgte, mußte sich sein Herz den Gesetzen der Politik unterwerfen. Auf Veranstaltung seines Vaters, der eine mächtige Familie mehr für das Interesse der Medici gewinnen wollte, vermählte er sich 1469 mit Clarice Orsini. Obgleich er in seinen Ricordi (einem Tagebuch, wovon man ein Fragment in der Bibliotheca Laurentiana in Florenz gefunden hat) nur sehr kurz angemerkt hat: Ich nahm im December 1468 Donna Clarice, oder vielmehr sie wurde mir gegeben (ovvero mi fu data), so sind doch viele Beweise einer glücklichen Ehe und zärtlichen Liebe zwischen Beiden vorhanden. Einige Monate nach dieser Vermählung starb sein Vater und hinterließ Lorenz an der Spitze eines europäischen Handels, eines blühenden Staates, im Besitz ungemessener Reichthümer. Mit solchen Mitteln und in solcher Lage stand er an der Spitze der Menschheit, sein universeller Geist entfaltete sich wohlthätig nach allen Seiten hin, regte überall an, schuf neue Bahnen und wählte die Minister für jedes Fach. Darin bestand hauptsächlich seine Größe, und obgleich er selbst wenig von den berühmten Werken seiner Zeit verfaßte, so trägt diese Zeit doch seinen Namen, weil fast alles von ihm ausging, von ihm beleuchtet und beseelt wurde.

Zuerst brachte er die Florentiner dahin, daß die sehr gesunkene Universität Pisa wieder hergestellt wurde; er überwand durch seine Geschenke alle Schwierigkeiten und fügte zu den jährlichen Beiträgen der Republik noch beträchtliche Summen hinzu. In Florenz selbst aber ward durch ihn das wissenschaftliche Studium auf eine Höhe gebracht, wie wol kein ähnliches Beispiel mehr vorkommen mag. Seine platonische Akademie entwickelte das regste Leben, und wenn auch die Schriften der Mitglieder die Philosophie des alten Weisen nicht rein bewahrten, sondern stark in den Neuplatonismus ausschweiften, so war doch das Gegengewicht gegen die Herrschaft des Aristoteles, die Macht der

---

Presto, o nuova stella che tu sia,
 Che di splendor novello adorni il cielo,
 Chiamato esaudi, o Nume, i voti nostri.
Leva dello splendor tuo tanto via,
 Ch'agli occhi, ch'han d'eterno pianto zelo,
 Senz' altra offension lieto ti mostri.

Corporation, die unter dem Schutz eines mächtigen Geistes stand, und dadurch der Muth und die Freiheit, Untersuchungen im Gebiet der Wissenschaft und des Glaubens anzustellen, von der größten Wichtigkeit. Das Beispiel, das von hier ausging, that auch seine volle Wirkung, wissenschaftliche Bestrebung ward nun allgemeine Liebhaberei und Ehrensache, wie man aus der großen Zahl von Schriftstellern aus jener Zeit ersehen kann.

Nicht wenig trug zur Befestigung des Platonismus und des Ansehns der Akademie die Veranstaltung des Lorenz bei, die seit Plotinus und Porphyrius eingegangenen jährlichen Feste zum Andenken des Plato zu erneuern. Am 7. November, als an welchem Tage Plato geboren und auch gestorben sein sollte, versammelte sich zu dieser Feier in Florenz eine große Gesellschaft unter dem Vorsitz des gelehrten Bandini, und eine andere in Lorenzo's Villa zu Careggi unter seinem eignen Vorsitz. Nach der Mahlzeit wurden einige Stellen aus Plato's Werken ausgehoben und von den Mitgliedern der Gesellschaft, wozu die gelehrtesten Italiener gehörten, erklärt. Diese Feier wiederholte sich mehrere Jahre.

Wie sich in Lorenzo's Geist leicht alles poetisch gestaltete, so begeisterte ihn selbst die platonische Lehre vom höchsten Gut zu einem Gedicht. Er hatte sich mit seinem Freunde Ficino in einen Wettstreit eingelassen, dessen Gegenstand die Untersuchung über das glücklichste Leben sein sollte. Während Ficino seine Theorie in einer lateinischen Abhandlung auseinandersetzte, kleidete Lorenz die seinige in ein Lehrgedicht, l'Altercazione (der Streit), in sechs Capiteln und in Terzinen, worin er zuerst in einem Gespräch mit einem Hirten die äußern Glücksgüter des Lebens durchgeht und zu verstehen gibt, daß kein Stand und überhaupt kein irdisches Glück das wahre Gut sei. Schön ist die Einleitung, worin er sich selbst einführt als müde des Stadtgetümmels und der bürgerlichen Unruhen, die Lebensfreuden in dem ruhigen und freien Landleben suchend:

Da più dolce pensier tirato e scorto,
  Fuggita avea l'aspra civil tempesta,
  Per ridur l'alma in più tranquillo porto.
Così tradutto il cor da quella e questa
  Libera vita placida e sicura,
  Che è quel po' del ben ch'al mondo resta:

E per levar da mia fragil natura
Mille pensier, che fan la mente lassa,
Lasciai il bel cerchio delle patrie mura.

Ein Hirt, der ihn in seinen stillen Betrachtungen überrascht, fragt ihn um die Ursache seines Hierseins, und der Dichter kommt dann gleich auf sein eigentliches Thema: „Ich weiß nicht, ob Ehre und Reichthum angenehmer sind, als ein von der Bosheit der Politik entferntes Leben. Unter euch fröhlichen Hirten herrscht nicht Haß noch Verrätherei, nicht Neid noch Ehrgeiz. Eure Zunge widerspricht nicht eurem Herzen; dieses seufzet nicht, wenn der Mund lacht, und der ist nicht der Weiseste, der die Wahrheit verbirgt und verdreht [1]). Der Hirt gibt zu, daß solche Uebel sich nicht im Landleben finden, aber überzeugt seinen Gegner, daß dasselbe viele andre enthalte, durch eine sehr wahrhafte und anschauliche Schilderung der Mühseligkeiten, die das Glück des Landmanns oft stören. Der Philosoph Ficino kommt dazu und wird von Beiden zum Schiedsrichter genommen. Dieser setzt nun in Beziehung auf das Glück die Grundsätze des platonischen Systems auseinander und zeigt, daß in keinem Stand und überhaupt nicht, so lange die Seele in der sinnlichen Natur befangen, das höchste Gut zu suchen sei, und daß dieses nur in der Liebe und Erkenntniß Gottes bestehe [2]). Nach den Proben, die wir

---

1) Ed io a lui: Io non so, qual divitie,
O qual onor sien più soavi e dolci,
Che questi, fuor delle civil malitie.
Tra voi, lieti pastori, tra voi bubulci,
Odio non regna alcuno, o ria perfidia,
Nè nasce ambizion per questi sulci.
Il ben qui si possiede senza invidia;
Vostra invidia ha piccola radice;
Contenti state nella lieta accidia.
Qui una per un' altra non si dice;
Nè è la lingua al proprio cuor contraria,
Che quel ch'oggi el fa meglio, è più felice.
Nè credo, che gli avvenga in sì pura aria,
Che il cuor sospiri e fuor la bocca rida,
Che più saggio è, che 'l ver più copre e varia.

2) Questo premio è serbato all' alma nostra
Sciolta dal corpo, nè nel mondo cieco
Lo può trovar la mia vita o la vostra.

in Roscoe und Ginguené gefunden (das Gedicht ist äußerst selten), hat Lorenz seine Aufgabe mit der ihm eignen Leichtigkeit erfüllt und den erhabnen Ideen, womit ihn die platonische Lehre genährt hatte, in einem Lehrgedicht, das eigentlich wenig poetisches Interesse gewährt, doch durch die schöne ungezwungene Sprache und die angebrachten Bilder und Beschreibungen ein dichterisches Gewand verliehen. Das sechste und letzte Capitel füllt ein Gebet an die Gottheit, gemäß den erhabnen Ideen des alten Weisen, welches Ficino seinem Freund Rucellai ganz besonders empfiehlt, indem er ihn versichert, daß er von demselben bei seinen täglichen Andachtsübungen Gebrauch mache.

Doch wie dieser außerordentliche Mann immer den Blick auf das Ganze gerichtet hatte, so wollte er auch, daß das wissenschaftliche Bestreben Gemeingut werden sollte. Eine Hauptsorge wandte er auf die von seinem Großvater Cosmus angelegte Bibliothek und er bedachte sie so reichlich, daß sie, gleichsam als sein eignes Werk, die Laurentiana genannt wurde. Ungeheure Summen wurden für den Ankauf von Manuscripten aus allen Ländern verwandt und immer waren Gelehrte zu diesem Zweck

---

Ma al mondo vita tal mal tanto ha seco,
  Che in vita più felice gli animali
  Sarien bruti e selvaggi in qualche speco.
Quanto più veggon gli occhi de' mortali
  Il ben, si dolgon più se ne son privi,
  E maggior cognizion ne dà più mali.
Ed oltre a questo, mentre siam qui vivi,
  Assai più cose nostra vita agogna,
  Che a lor basta l'erbetta e i freschi rivi.
Felice è più a chi manco bisogna
  Così par l'uomo più infelice al mondo
  Mentre che in vita qui vacilla e sogna.
Ma il premio è poi nel viver suo secondo
  Che il mondo errante tristamente appella,
  Allor giunge al suo fin lieto e giocondo.
Così la vita nostra non è quella,
  Ovver la tua, pastor, che è più quieta,
  Ovver, Lauro, la tua, che par sì bella,
Che un punto sol di tanti mal sia lieta,
  O qualche altra vita ch'è mortale,
  Perchè vera dolcezza il mondo vieta.

auf Reisen. „Ich möchte, sagte Lorenz, daß mir einmal eine solche Menge Bücher angeboten würde, daß ich zum Ankauf derselben meine kostbarsten Möbel verpfänden müßte. Der Grieche Lascaris war zweimal für seine Rechnung in dem Orient und brachte von dort die seltensten Manuscripte mit; Lorenz bedauerte bei seinem Tod, dessen zweite Rückkehr nicht mehr erleben zu können. Die Erfindung der Buchdruckerkunst, die sich um diese Zeit auch in Italien verbreitete, kam seinem unermüdlichen Eifer sehr zu statten. Auf seinen Antrieb und mit seiner Unterstützung machten sich mehrere Gelehrte, besonders Pico della Mirandola, Landino und Poliziano, an die Durchsicht, Vergleichung und Verbesserung alter Codices, um gute griechische und lateinische Ausgaben zu veranstalten. So kam auch das große Werk Polizian's über die Pandekten des Justinian durch Lorenzo's Aufmunterung zu Stande, welcher seinem gelehrten Freunde alle nöthigen Manuscripte ankaufte. Selbst auch die medicinischen und mathematischen Wissenschaften verdankten diesem universellen Geist eine neue Anregung und bessere Bearbeitung, wie denn als Frucht dieser Studien besonders eine unter seiner Leitung verfertigte kunstvolle astronomische Uhr gerühmt wird (Ginguené T. IV, cap. 22).

Wie für die Wissenschaft, eben so anregend war Lorenz für die Kunst, und es war für diese ein besonderes Glück, daß sich die durch den neuen Aufschwung der Studien geheiligte Freiheit des Geistes mit der poetischen und überhaupt künstlerischen Natur in demselben Individuum vereinigte, welches nachher so großen Einfluß auf die stete Belebung beider durcheinander ausübte. Unglaublich ist Lorenzo's Eifer in der Sammlung antiker Statuen, Gemmen und andrer Kunstwerke, die jetzt das berühmte florentinische Museum zieren. Dieser Eifer wurde besonders so einflußreich, daß er die neuern Künstler auf diese Meisterwerke hinwies und sie ihnen vor Augen stellte. Während er die Nacheiferung durch ehrenvolle, jüngst verstorbenen Künstlern errichtete Monumente mächtig befeuerte [1]), verwandelte er seinen Garten

1) So ließ er z. B. dem berühmten Maler Giotto ein marmornes Monument in der Domkirche errichten, und bat zu gleichem Zweck die Einwohner von Spoleto um die Asche ihres Mitbürgers, des Malers Filippo Lippi;

bei dem Kloster S. Marcus in eine Kunstakademie, wozu er alle Statuen und Büsten hergab, den Schülern Stipendien aussetzte und die Fortschritte ehrenvoll belohnte. Von hier ging das neue Licht in der Kunst aus, hier entzündete sich Michel Angelo's Genie, der dem Lorenz Alles verdankte. Denn schon früh ahnte dieser Angelo's Größe, behielt ihn nun bis an seinen Tod in seinem Palast, an seiner Tafel, und der große Künstler befand sich so in einer Umgebung, die ihn für seine ganze Lebenszeit mit erhabnen Ideen erfüllte. Man muß überhaupt die herrlichen Früchte jener Kunstakademie, von welcher Vasari versichert, daß alle ihre Zöglinge große Meister geworden sind, den Feuereifer, der sich in allen Künsten darthat, die unübertroffenen Werke der Baukunst, Malerei, Bildhauerei und Erzgießerei, welchen Lorenz seinen großen Geist einhauchte, übersehen, um diesen außerordentlichen Mann, der nur ungefähr zwanzig Jahre wirken konnte und sich beständig aus gefährlichen politischen Lagen herauszukämpfen hatte, ganz zu erkennen und zu bewundern [1]).

Diese bedenkliche Lage, worin er sich oft befand, wie die stets zu befürchtende Verschwörung, die unter den Pazzi auch wirklich ausbrach und seinem Bruder Julian das Leben kostete, der unversöhnliche Haß des Papstes, die beständige Aufwiegelung desselben im Innern von Toscana, die drohende Stellung seiner Feinde, ein vernichtender Krieg, den er blos durch Preisgebung seines Lebens beschwor: dies alles vermochte nicht Lorenzo's Geist zu beugen; er nahm fortwährend an den tiefsinnigsten philosophischen Studien ein thätiges Interesse und lebte in allen Zweigen der Künste mit einer Kraft und einem Eifer, als wenn er keine andre Zerstreuung und keinen andern Beruf hätte; und dabei war seine treueste Begleiterin die Dichtkunst. Nur bei der Mit- und Nachwelt scheint er es nöthig gefunden zu haben, seine Beschäftigung mit der Muse zu rechtfertigen. „Es gibt Einige, sagt er in dem Commentar zu seinen Sonetten, die es mir vielleicht verdenken werden, daß ich, vorzüglich mitten unter

---

da sie ihm verweigert wurde, ließ er in Spoleto selbst dem Künstler von dessen Sohn, einem geschickten Bildhauer, das Grabmal ausfertigen.

1) Vergl. hierüber das ganze sehr reiche 9. Kapit. in Roscoe's Leben Lorenzo's.

meinen zahlreichen und wichtigen Geschäften, meine Zeit mit der Verfertigung und Erklärung von Liebes-Gedichten verschwendet habe. Auf diesen Vorwurf antworte ich, daß man mich in der That würde verdammen können, wenn die Natur den Menschen mit der Kraft ausgerüstet hätte, zu allen Zeiten wichtige Geschäfte zu treiben. Da aber dieses Vermögen nur das Vorrecht weniger Menschen ist, und da diese Wenige dasselbe während ihres Lebens nicht oft ausüben können, so scheinen mir, in Betrachtung der Unvollkommenheit der menschlichen Natur, diejenigen Beschäftigungen die besten zu sein, die die geringste Reue zurücklassen. Wem diese Gründe nicht hinreichend zu meiner Rechtfertigung zu sein scheinen, den habe ich blos noch um sein Mitleiden zu bitten. Die Unruhen und Verfolgungen, die ich von Jugend auf erfahren, können mir hoffentlich Nachsicht verschaffen, wenn ich in diesen Beschäftigungen meinen Trost gesucht habe." — „Man darf sich sicher nicht wundern, wenn ich in dieser unglücklichen Lage meine Angst dadurch zu vermindern suchte, daß ich angenehmere Gegenstände der Betrachtung aufsuchte und in Gesängen auf die Reize meiner Geliebten meine Erholung fand." So schreibt er an Ficino: „Wenn meine Seele durch das Getümmel öffentlicher Geschäfte beunruhigt wird, wenn meine Ohren von dem Geschrei unruhiger Bürger betäubt sind: wie könnte ich eine solche Anstrenguug ertragen, ohne in den Wissenschaften Beruhigung für mein Gemüth zu finden?"

Wie vielseitig Lorenzo auch in der Poesie gewirkt und angeregt habe, wird sich aus einer Darstellung seiner verschiedenen Dichtwerke ergeben. Er selbst steht als Dichter allerdings nicht unter den ersten, und an intensiver Kraft erreichen seine Werke keine der großen Schöpfungen des folgenden Jahrhunderts. Man bemerkt an seinen Gedichten, daß ihn die Muse nicht ganz beherrscht, daß sein Geist über ihr stand, sowie er über seine politische Stellung erhaben war, und daß er sich nur zuweilen in dem Reich der Phantasie Erholung und Stärkung suchte. Sein Haupttalent zeigt sich in Beschreibungen, was vielleicht mit seiner Vorliebe für die bildenden Künste und seinen beständigen Studien derselben zusammenhängt. Dabei war er ein warmer Freund der Natur, brachte jeden Augenblick, den er für sein Gemüth erretten konnte, im Schooße ländlicher Abgeschiedenheit

auf seinen Willen zu. Naturschilderung gelang ihm daher vortrefflich, und für charakteristische Merkmale einer Gegend, der Tag- und Jahreszeiten hatte er ein geübtes Auge, und wäre unter andern Umständen und in einer andern Lage gewiß ein meisterhafter Idyllendichter geworden. Aber da er bei diesen Beschreibungen mit zu großer Vorliebe verweilt und seine Bilder mit der äußersten Genauigkeit ausmalt, so drängen diese Bilder oft die Hauptidee in den Hintergrund und die Composition wird dadurch verfehlt. Am höchsten halte ich diejenigen seiner Gedichte, welche die Liebe zum Gegenstand haben oder von ihr inspirirt sind.

Zu diesen gehören denn, außer den Sonetten und Canzonen (worunter sich auch einige Sestinen finden), die zwei Gedichte in achtzeiligen Stanzen, welche den gemeinschaftlichen Titel Selve d'Amore führen. In ihnen befindet sich eben besonders eine zu große Anhäufung von Bildern und Beschreibungen (obgleich einige sehr schön darunter sind), was dem lyrischen Ton schadet. Auch verführt ihn die leichte Form der Stanzen, wie dies auch in seinen Canzonen bemerklich ist, zu einer großen Weitschweifigkeit, die aber durch die geistreiche Behandlung und durch viele äußerst gelungene Stellen weniger ermüdet. Das erste dieser Gedichte feiert hauptsächlich die Erinnerung an das erste Erblicken seiner Geliebten, und wir vermissen darin am meisten die Natürlichkeit; die Hauptidee dreht sich um eine Kette, mit der die liebenden Herzen gefesselt werden sollen, „und als die Kette geschlungen war, freute sich Luft, Himmel und Erde." Das andre Gedicht, welches, obgleich einer der ersten Versuche des Lorenz, von Candino und Valori hochgeschätzt und von Benivieni, Polizian, Martelli und Anderen vielfach nachgeahmt wurde, ist länger und hat keinen eigentlichen Mittelpunkt, sondern gibt die Träumereien eines Liebenden, den seine Sehnsucht durch mancherlei Bilder führt. Hier ist der Dichter an seinem Platz und jeder neue Gedanke erweckt in ihm eine neue Beschreibung. Die Sehnsucht nach der Abwesenden leitet die Gedankenreihe ein; der Dichter klagt über sie, über Amor, über die ganze Natur. Doch bald erfüllt die Hoffnung ihrer Rückkehr sein Herz und alles ändert sich; fröhliche Bilder umgeben ihn, die Natur ist im Frühlingsglanze verschönert. Dies führt

ihn auf die Beschreibung des Frühlings, zu ländlichen Schilderungen aus dieser Jahreszeit[1]), den unschuldigen Vergnügungen und der glücklichen Ruhe der Hirten. Dort, auf dem Lande, hofft er die Geliebte zu sehen, und Amorn mit ihr, aber die Eifersucht soll ausgeschlossen bleiben. Nun folgt die Beschreibung der Eifersucht und ihre mythologische Geschichte seit ihrer gleichzeitigen Entstehung mit dem Amor aus dem Chaos. Dies führt den Dichter zur Darstellung des goldnen Zeitalters, wo man jene Leidenschaft nicht kannte, und dann auf dem Wege der Sehnsucht wieder zur Geliebten zurück.

Auch reich an schönen Beschreibungen ist das allegorische Gedicht, worin er seine Ambra verewigte. Diese Ambra war eine kleine von dem Fluß Ombrone gebildete Insel bei Lorenzo's Lieblingsvilla bei Poggio Cajano. Lorenz hatte diese Insel durch schöne Anlagen und Gebäude zu einem köstlichen Ruheplatz umgeschaffen, wohin er sich aus dem Getümmel der Sorgen und Arbeiten vorzüglich gern flüchtete. Aber trotz aller Vorkehrungen und kostspieligen Wasserwerke, womit er seine Ambra gegen die stets zu befürchtenden Ueberschwemmungen des Flusses sichern wollte, war das traurige Schicksal derselben nicht abzuwenden. Eine schreckliche Ueberschwemmung riß alle Anlagen und Gebäude um und ließ nur eine Masse von Schlamm und Steinen zurück. In Lorenz verkörperte sich auch der Schmerz in dichterische

---

1) Lieta e maravigliosa i rami secchi
Vedrà di nuove frondi rivestire;
E farsi vaghi fior gli acuti stecchi;
E Progne e Filomena a noi redire;
Lasciar le pecchie i casamenti vecchi,
Liete di fior in fior ronzando gire;
E rinnovar le lasciate fatiche
Con piccol passo le sagge formiche.
Al dolce tempo il buon pastore informa
Lasciar le mandre, ove nel verno giacque:
E 'l lieto gregge, che belando in torma
Torna all' alte montagne, alle fresch' acque.
L'agnel trottando pur la materna orma
Segue, ed alcun, che pur or ora nacque
L'amorevol pastore in braccio porta;
Il fido cane a tutti fa la scorta.

Gestalt, und so besang er in 48 Stanzen das Schicksal seiner schönen Ambra, die hier als Nymphe dargestellt ist, welche dem Geliebten von einem mächtigen Nebenbuhler geraubt wird. Hier ist wieder ausgezeichnet die Beschreibung der Winterszeit, welche in den ersten 11 Stanzen durchgeführt wird, und wovon wir besonders die Stanze 1 und 4 hervorheben:

Fuggita è la stagion, ch'avea conversi
I fiori, in pomi già maturi, e colti;
In ramo più non può foglia tenersi,
Ma sparte per li boschi assai men folti
Si fan sentir, se avvien che gli attraversi
Il cacciator, e pochi pajon molti:
La fera, sebben l'orme vaghe asconde,
Non va secreta per le secche fronde.

Ha combattuto dell' impero, e vinto
La notte, e prigion mena il breve giorno:
Nel ciel seren d'eterne fiamme cinto
Lieta il carro stellato mena intorno;
Nè prima sorge, ch'in oceano tinto
Si vede l'altro aurato carro adorno;
Orion freddo col coltel minaccia
Febo, se mostra a noi la bella faccia.

Die Handlung des Gedichts ist kurz folgende. Die Nymphe Ambra wird von dem Hirten Lauro geliebt. Sie badet sich in dem Ombrone, wo sie der Flußgott sieht und, von Liebe entzündet, sich ihrer bemächtigen will. Sie flieht längs dem Ufer, der Gott verfolgt sie, bis wo sich seine Wellen mit denen des Arno verbinden. Der Arno schwillt auf und hemmt die Flucht der Nymphe, die sich in ihrer Angst an die Diana wendet. Diese verwandelt sie in einen Stein in dem Augenblick, wo der Ombrone sie zu umarmen glaubt, der nun ihren Verlust betrauert und sie mit seinen Thränen benetzt.

Ebenso gab irgend ein Vorfall auf einer Falkenjagd die Veranlassung zu dem Gedicht La Caccia col falcone, welches eine heitre Färbung hat, und worin wieder im Anfang eine lebendige Schilderung der Jagd glänzt. Alle Begebenheiten und Unfälle bei dieser Unterhaltung sind mit geistreichem Scherz aufgeführt, und das Ende würzt ein komischer Streit zweier Jäger

darüber, daß der Falke des Einen den des Andern bei der Gurgel gepackt und niedergeworfen hatte.

Theils idyllischer, theils lyrischer und theils moralischer Art sind die Gedichte, welche Lorenz und überhaupt die Italiener unter dem eigentlich nichts bedeutenden Titel Capitoli begriffen, unter welche Rubrik sie jede dichterische Composition gesetzt zu haben scheinen, die keinen rein ausgesprochenen Charakter hatte. Lorenz scheint zuerst diese Kapitel geschrieben zu haben, denn Petrarca's Kapitel, worin er seine Trionfi eingetheilt hat, bedeuten etwas ganz anderes. Das erste der Kapitel, welches der Dichter an sich selbst richtet, um sich zu ermuntern, die Leidenschaft aufzugeben und sich der Weisheit zu widmen, zeichnet sich durch ernste, kräftige Gedanken und erhabne Betrachtungen aus, aber die Sprache streift mehr an die des moralischen Lehrgedichts. Hier sind die ersten 4 von den 52 Terzinen:

Destati, pigro ingegno, da quel sonno,
   Che par che gli occhi tuoi d'un vel ricopra,
   Onde veder la verità non ponno:
Svegliati omai; contempla, ogni tua opera
   Quanto disutil sia, vana e fallace;
   Poichè il disio alla ragione è sopra.
Deh pensa, quanto falsamente piace
   Onore, utilitate, ovver diletto,
   Ove per più s'afferma esser la pace.
Pensa alla dignità del tuo intelletto,
   Non dato per seguir cosa mortale,
   Ma perchè avesse il cielo per suo obbietto.

Vier andere sind idyllenartig, und man bemerkt dabei ein glückliches Studium Virgil's, doch gibt ihnen wieder theils der elegische, theils der lyrische Ton einen neuern romantischen Anstrich. Immer aber müssen wir die Schilderungen und die Gleichnisse, die aus der Natur genommen sind, bewundern, wie zum Beispiel dieses Gleichniß am Ende der Apostrophe des Coridone an seine Galatea:

Lasso quanto dolor io aggio avuto,
   Quanto fuggi dagli occhi col piè scalzo:
   E con quanti sospir ho già temuto,

Che spine o fere velenose, o il balzo
Non offenda i tuoi piedi; io mi ritegno,
Per te fugo i piè invano, e per te gli alzo:
Come chi drizza stral veloce al segno,
Poi che tratt' ha, torcendo il capo creda
Drizzarlo, egli è già fuor del curvo legno.

Eine höhere Lyrik athmen die Gedichte, welche Lorenz unter dem Titel Orazioni geschrieben hat und welche ganz im Tone der Psalmen gehalten sind. Diese Gattung hat Lorenz zuerst in die italienische Poesie eingeführt [1]).

Wenn Lorenz in den vorhergehenden Dichtarten die gelehrte Partei aus ihrer isolirten Lage zog und ihr zeigte, wie das Studium der Alten allein fruchtbar gemacht werden könne, und daß ihr Geist, der zur Natur und Wahrheit führt, nicht aber ihre zufällige, vergängliche, nur für ihre Zeit passende Form, Meisterwerke in ihrem Sinn hervorbringt: so war es diesem universellen Geist auch beschieden, die Volkspoesie zu heben und zu veredeln, und diese Gattung machte seine eigentliche dichterische Größe aus. Seine populären Gedichte sind im höchsten Grade einfach und natürlich, selbst zuweilen auf Kosten der Kunst, aber sie treffen durchaus den Ton des muntern, neckischen und übermüthigen Volks, das damals in Florenz nur nach Lebensgenuß haschte, ohne daß sie jedoch deßwegen ins Gemeine fallen. Wie sehr die Volksdichtung Lorenzo's eigentlicher Beruf war, sehen wir nicht nur an der idyllischen Richtung seiner ernstern

---

1) In der von Roscoe mitgetheilten Orazione lautet die Terzine 4—7:
Il Fattor canto, che ha distribuite
Le terre, e 'l ciel bilancia: e quel che vuole,
Che fien dall' ocean dolci acque uscite
Per nutrimento dell' umana prole;
Per quale ancor comanda, sopra splenda
Il fuoco: e perchè Dio adora e cole.
Grazie ciascun con una voce renda
A lui, che passa i ciel; quel vive e sente,
Crea, e convien da lui natura prenda.
Questo è solo e vero occhio della mente,
Delle potenze: a lui le laude date,
Questo riceverà benignamente.

Werke, sondern auch an der geistreichen Munterkeit in den Liedern, die er eigentlich für das Volk schrieb, und an der schlagenden Wirkung, welche sie auf dasselbe machten, und selbst auch daran, daß dieser durch Regierungssorgen und Gefahren, durch Verbindungen mit Kaisern und Königen, durch tiefsinnige philosophische Studien immer in einer höhern Sphäre erhaltene Mann doch so mit ganzer Seele nicht nur das Volksleben durchgenoß, sondern auch sich von ihm zu fruchtbarer Produktivität anregen ließ.

In solcher fröhlichen Stimmung schuf er seine Canzoni a ballo, einfach reizende Lieder, womit er an Volksfesten sich selbst unter die Menge mischte und ihre Tänze anführte. Das Volk hatte damals die noch heute in den untern Klassen und auf dem Lande lebendige Sitte der Provençalen erhalten, Poesie, Musik und Tanz zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden. Wie gut Lorenz hier den rechten Ton traf, beweist, daß manche seiner Lieder noch jetzt gesungen werden, wie besonders das für das Maifest gedichtete, wovon wir einige Strophen mittheilen:

Ben venga maggio,
  E 'l gonfalon selvaggio.
Ben venga primavera,
  Ch'ognun par che innamori;
  E voi donzelle a schiera
  Con li vostri amatori,
  Che di rose, e di fiori
  Vi fate belle il maggio.
Ciascuna balli e canti
  Di questa schiera nostra;
  Ecco e dodici amanti,
  Che per voi vanno in giostra;
  Qual dura allor si mostra
  Farà sfiorire il maggio.
Per prender le donzelle
  Si son gli amanti armati;
  Arrendetevi belle
  A' vostri innamorati;
  Rendete i cuor furati,
  Non fate guerra il maggio.

Ungleich ausgelassner, schon der Natur der Veranlassung nach, sind die Lieder, die er für die Carnevalsfeste geschrieben hat. An diesen lustigen Tagen wurden gewöhnlich von den Künstlern große Aufzüge veranstaltet, welche entweder Ritterthaten und Abenteuer oder Triumphzüge mit prachtvollen Wagen und Tropháen oder allegorische Vorstellungen bildeten. Dabei durfte wieder Poesie, Musik und Tanz nicht fehlen, und lange vor Lorenz hatten sich schon Künstler hergegeben, dem allgemeinen Taumel Worte und Bilder zu verleihen, sich aber dabei zu sehr zu der unsittlichen Ausgelassenheit des Volks herabgelassen. Lorenz trat auch hier als Veredler der Freude auf. Er selbst machte den Plan der Maskenzüge, dichtete die Canzonen dázu und ließ von seinen besten Musikern die Melodie componiren. Es wird von Zeitgenossen versichert, daß solche wohlgeordnete und mit Musik und Tänzen begleitete Triumphzüge, denen noch die Nacht und die unendliche Menge Fackeln etwas Imposantes gaben, einen magischen Eindruck gemacht hätten. Das hohe Beispiel feuerte auch Andre an, und selbst die berühmtesten Gelehrten gaben sich zu solchen Compositionen her, sodaß bald eine ansehnliche Sammlung dieser Carnevalslieder veranstaltet wurde, die zu den originellsten Produkten der italienischen Muse gehören. Unter ihnen zeichnen sich Lorenzo's Gedichte durch eigenthümliche Leichtigkeit und natürliche Grazie aus. Besonders berühmt und im echten Volkston geschrieben ist sein Triumph des Bacchus und der Ariadne [1]), und gegen diejenigen, welche ihm

---

1) Das Lied fängt an:

Quant' e bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia;
Chi vuol esser lieto sia:
Di doman non c'è certezza.

Dann werden die verschiedenen Hauptpersonen des Zugs beschrieben, Bacchus und Ariadne, die Satyrn, Nymphen, Silen und Midas, dann gibt der Schluß noch folgende ganz bacchantische Aufforderung zur Fröhlichkeit:

Ciascun apra ben gli orecchi,
Di doman nessun si paschi;
Oggi siam giovani e vecchi,
Lieti ognun femmine e maschi:
Ognun tristo pensier caschi;
Facciam festa tuttavia;

eine zu freie Lustigkeit zum Vorwurf machen und weder Zeit noch Veranlassung bedenken, geben wir ihm im Gegentheil das Lob, daß er im Vergleich mit Andern, die mehr im Sinn des Volks schrieben, sehr gemäßigt und zurückhaltend war.

Aber er wollte sein Volk nicht bloß belustigen, sondern auch belehren und erheben, daher finden sich unter seinen Gedichten auch geistliche Lieder unter dem Namen Laudi, an deren einfacher Sprache und populären Ausdrücken man merkt, daß sie eigens für das Volk verfaßt waren. Nach damaligem Gebrauch sind sie alle bekannten Volksgesängen und Arien von Ballatetten angepaßt.

Noch mehr nähert er sich dem Volkston in der scherzhaften Liebesklage, die er einem Burschen vom Lande aus der Umgegend von Florenz gegen seine Geliebte Nencia von Barberino in den Mund legt. Der Reiz, den die graziöse Naivetät und die meisterhafte Darstellung der Sinnesart jener Landsleute den Stanzen giebt, wird noch dadurch erhöht, daß auch der Dialekt und manche gangbare treffende Ausdrücke dieser so durchaus poetischen Klasse angewandt ist. Lorenz hat zuerst diese Art eingeführt, die in der Folge das genere rusticale oder contadinesco genannt und mehrfach nachgeahmt wurde; zuerst noch zu seiner Zeit von Luigi Pulci in seiner Deca da Dicomano mit wenig Glück, sehr gut von Baldovini in seinem Lamento di Cecco da Varlungo, und von Michel Angelo Buonarotti dem Jüngern in seinen zwei Lustspielen La Tancia und La Fiera.

Ebenso anmuthig und anspruchslos ist Lorenzo's scherzhaftes

Chi vuol esser lieto sia;
Di doman non c'è certezza.
Donne e giovanetti amanti,
Viva Bacco e viva Amore;
Ciascun suoni, e balli, e canti,
Arda di dolcezza il core:
Non fatica, non dolore,
Quel c'ha esser, convien sia:
Chi vuol esser lieto sia,
Di doman non c'è certezza;
Quant' è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia!

Bekenntniß, Confessione, worin er seine Reue ausdrückt, manche Liebesfreude nicht genossen zu haben, und Alle ermuntert, sich vor ähnlicher Reue im Alter zu bewahren. Aber das Gedicht über die sieben Liebesfreuden, Le Sette Allegrezze d'Amore, welches Roscoe im Anhang zu seiner Lebensbeschreibung mittheilt, scheint mir seinem Schluß nach nicht von Lorenz zu sein. Denn in diesem Schluß wird von einem Blinden als Dichter des Lieds gesprochen, der sich dem Mitleiden der Frauen und Mädchen empfiehlt, was eher auf den Cieco von Ascoli als Verfasser rathen ließe[1]).

Endlich war Lorenz auch der erste, welcher die eigentliche höhere Satire in der italienischen Poesie einführte, mit einem Gedicht auf das Laster des Trunks, I Beoni oder Il Simposio, in 9 Kapiteln in Terza Rima, welches Fragment geblieben ist. Ein Vorfall in Florenz soll ihm die Veranlassung zu diesem Gedicht gegeben haben und die darin vorkommenden Figuren lauter bekannte Personen vorstellen, was damals den Reiz des Ganzen sehr erhöhen mußte. Dazu kommt, daß das Ganze in seiner Form auch eine Travestirung der Divina Commedia ist, denn es beschreibt in allem Ernst eine Reise in einen Weinkeller, wobei der Dichter auch einen Führer mit sich nimmt und an ihn oft die Worte Dante's gebraucht: Allor dissi al mio Duca, oder Quando il mio Duca disse. Man sieht übrigens an der Lebendigkeit der Beschreibung, wie gut alle Personen müssen getroffen gewesen sein, obgleich er das Gedicht beinahe ganz an dem Tag, wo die Begebenheit vorfiel, improvisirt haben soll. Wir geben hier eins der Porträte:

---

1) Der Schluß lautet:

Questo povero Cieco, quale ha detto
Queste allegrezze, a voi si raccomanda,
Amor l'ha così concio il poveretto,
Come vedete, e cieco attorno il manda,
Vorrebbe qualche carità in effetto,
Almen la grazia vostra v'addimanda;
Fate gli qualche ben, donne amorose,
Che gustar possa delle vostre cose.
Il poveretto è già condotto a tale,
Che non ha con chi fare il Carnasciale.

S'altro che dietro vien con dolce riso,
Con quel naso appuntato lungo e strano,
Ha fatto anche del ber suo Paradiso;
Tien dignità, ch' è pastor fiesolano,
Che ha in una sua tazza divozione,
Che ser Anton seco ha, suo cappellano.
Per ogni loco e per ogni stagione
Sempre la fida tazza seco porta,
Non ti dico altro, sino a processione.
E credo questa fia sempre sua scorta,
Quando lui muterà paese o corte;
Questa sarà, che picchierà la porta:
Questa sarà con lui dopo la morte,
E messa seco fia nel monimento,
Acciocchè morto poi lo riconforte;
E questa lascerà per testamento.
Non hai tu visto a procession, quand' elli
Che ognun si fermi, fa comandamento?
E i canonici chiama suoi fratelli,
Tanto che tutti intorno gli fan cerchio,
E mentre lo ricopron coi mantelli,
Lui con la tazza al viso fa coperchio.

Die Werke des Lorenz von Medici sind eigentlich noch nie vollständig gesammelt, obgleich sie es eher verdienten, als tausend andere, die der kleinliche Fleiß der Italiener der Vergessenheit entrissen hat. Der Erste, der die Sonnette und Canzonen des Lorenz sammelte, war der berühmte Buchdrucker Aldus Manutius in Venedig: Poesie volgari di Lorenzo de' Medici, 1554, wobei sich auch der Commentar des Dichters über seine Sonette befindet, sowie auch die Selve d'amore. Diese Sammlung wurde neu aufgelegt in Bologna, 1763, in welcher Ausgabe der Commentar weggelassen, aber die Satire Simposio (I Beoni) hinzugefügt ist. Das philosophische Gedicht l'Altercazione ist nach Roscoe gegen Ende des 15. Jahrhunderts, nachher aber nie wieder gedruckt worden. Die geistlichen Lieder sind zugleich mit denen seiner Mutter und anderer Glieder seiner Familie von Fr. Cionacci gesammelt unter dem Titel Rime sacre del magnifico Lorenzo de' Medici il Vecchio, di Madonna Lucrezia sua

Madre, e d'altri della stessa famiglia, racolte per Francesco Cionacci. Firenze, 1680. Zwei derselben befinden sich auch in der Aldinischen Ausgabe. Die Gedichte Ambra und Caccia col Falcone hat zuerst Roscoe aus einem Manuscript, das über drei Jahrhunderte in der Laurentianischen Bibliothek verborgen lag, in dem Anhang seiner Lebensbeschreibung abgedruckt, wo sich auch die Nencia da Barberino, die Confessione und mehrere vorher unbekannte Sonette, Canzonen und Kapitel befinden. Das Simposio findet sich auch in der Sammlung der Giunti in Florenz 1568, mit den Sonetten des Burchiello, Alamanni und Risoluto abgedruckt. Lorenzo's Carnevalslieder stehen mit vielen andern, die sein Beispiel angeregt hatte, in der Sammlung, welche Grazzini (Lasca) davon veranstaltete: Raccolta di Trionfi, Carri, Mascherate e Canti Carnascialeschi dal tempo di Lorenzo de' Medici. Firenze, 1559. — Es ist eine Schande für Italien, daß es seinen bedeutendsten Mann noch nicht einmal so weit zu würdigen gewußt hat, um durch eine vollständige und geordnete Sammlung seiner Dichterwerke ihn der Nachwelt und dem Ausland auch von dieser Seite her als den Ersten seiner Zeit, als den Wiederhersteller des Geschmacks und den zweiten Begründer der italienischen Poesie zu zeigen.

Kapitel 2.

Ursprung des Theaters.

Wir sind nun zu dem Drama als der letzten Dichtart gelangt, auf welche Lorenz Einfluß gehabt hat, indem er durch eine eigne Composition die bisher gebräuchlichen Vorstellungen der Mysterien veredelte und auf eine höhere Stufe der Kunst erhob. Obgleich übrigens hierin sein Verdienst in der That nur schwach ist, und er auf das eigentliche Drama höchstens nur entfernt und mittelbar gewirkt hat, so mag doch, da wir an der Schwelle des Theaters stehn und selbst noch zu Lorenzo's Zeiten die dramatische Literatur beginnt, hier der passende Ort sein, über die Vorübungen und ersten Keime dieser Dichtart und ihre Entwicklung in Italien einige Worte zu sagen.

Es ist merkwürdig, daß bei allen Völkern das Theater,

welches aus dem Kultus hervorging und im Anfang einen wesentlichen Theil desselben ausmachte, sich in dem Verlauf seiner Entwicklung immer mehr von dieser ursprünglichen Bedeutung entfernt, sich von seiner Wurzel ganz losgesagt und sogar das religiöse Gebiet sich unterworfen hat. Es ging gleichsam wie das menschliche Leben, dessen Darstellung es ist, aus dem Reich der Gefühle und der Sehnsucht, in welchem die Kindheit befangen ist, nach und nach in die Zeit der männlichen That und des Strebens und Ringens über. Bei den Griechen finden wir dieses Loswinden des Theaters aus den Armen der Religion sehr deutlich, und wenn in den letzten schönsten Zeiten griechischer Kultur noch Göttergeschichten auf der Bühne dargestellt wurden, so geschah dies nicht sowol zum Dienst der Religion, sondern im Gegentheil die Religion diente mit ihrem mannigfaltigen höchst plastischen und dramatischen Stoff dem Schauspiel. Von den Römern, die früher der dramatischen Kunst ganz fremd waren, ist es bekannt, daß sie dieselben zuerst durch den Gottesdienst kennen lernten, indem sie bei einer Pest, die allen weltlichen und geistlichen Mitteln nicht weichen wollte, zuletzt Histrionen aus Etrurien kommen ließen, um durch ihre Darstellungen den Gottesdienst zu vervielfältigen und den Zorn der Götter zu besänftigen. Auch bei ihnen trat die Bühne nach und nach ganz aus ihrer ursprünglichen Bahn heraus, und die Lustspiele des Terenz haben schon nicht die geringste Beziehung zum Kultus mehr. Auf dieser Stufe stand also schon das Theater, als es den Italienern, bei welchen ja auch schon in den ältesten Zeiten diese Kunst ihre Anfänge durchgemacht hatte, überwiesen wurde [1]).

---

1) Die Italiener hatten von jeher, und auch die Römer, neben der eigentlichen Komödie, die sie später Commedia erudita nannten, auch die ausgelassenen mimischen Vorstellungen, aus welchen sich dann die Commedia dell' arte bildete, und diese Mimen scheinen nie unterbrochen gewesen zu sein. Bei dem Verfall des römischen Reichs verlor das Theater in Rom wol von seiner alten Würde, aber es wurde nicht ganz aufgehoben, denn die Mimen fuhren fort, ihre Fabeln darzustellen, auch selbst nach den strengen Edikten des Arkadius und Honorius (L. 15. de Pagan. Cod. Theodos., et Cod. Justin. eod. tit. l. 4). Nur verbesserten sie ihre Licenzen und die wenig ehrbaren Costüme nach den Vorschriften der Religion. So daß wir durch das Zeugniß des Cassiodor wissen (Lib. I, epist. 20), daß unter der

Allein diese erste Entwicklungsperiode war bei den neuen Völkern verloren und unbrauchbar geworden. Die christliche sehnsüchtige Richtung fand, besonders in der ersten Zeit durch den heidnischen Gegensatz aufs Aeußerste verstärkt, in der vollkommensten Form der heiter sinnlichen Kunst keine Befriedigung, und suchte im Gegentheil jede Spur des Alterthums abzustreifen, obgleich grade das Alterthum mit seiner plastischen Kraft unbewußt zu der Verkörperung der neuen Idee in dem Kultus den Grund legte. Besonders wurde das heidnische Schauspiel nach und nach völlig aus der Kultur ausgemerzt, und aus dem Eifer, mit welchem die Kirchenväter gegen den Besuch des Theaters eiferten, läßt sich abnehmen, welchen Einfluß dieses auf die Richtung der Volksbildung gehabt habe. Die christliche Kultur mußte also von dieser Seite von vorne anfangen, und obgleich sie die vollendeten Muster der dramatischen Kunst vor Augen hatte, so befolgte sie doch, eben wegen dieser gänzlichen Lossagung vom Heidenthum, denselben langsamen und allmäligen Gang, den das Theater auch bei den Griechen durchgemacht hat. Wie bei diesen entwickelte es sich nach und nach aus den kirchlichen Aufzügen, Processionen; man nahm nach und nach die Mimik zu Hülfe, und gab lebendige aber stumme Gemälde aus der biblischen Geschichte oder aus dem Leben der Heiligen. So trat diese Kunst für eine lange Zeit in dieselbe Bahn und befolgte dieselbe Bestimmung, wie bei den Griechen. Sie gab dem Gottesdienst eine gewisse Pracht, beschäftigte die Phantasie, diesen mächtigen Hebel des Willens, ungemein mit religiösen Vorstellungen, nährte und belebte die Andacht und diente als Ausdruck der allgemeinen Gesinnung des Danks, der Freude und Verehrung gegen einen Heiligen. Es läßt sich dabei ein gewisser Unterschied zwischen der alten und neuen Entwicklung nicht verkennen. Die

---

Herrschaft Theodorich's Komödien aufgeführt wurden, sowie auch Ammianus Marcellinus der Mimen zu jener Zeit rühmlich erwähnt. Selbst während des gänzlichen Umsturzes der italienischen Zustände sind wol die scenischen Darstellungen und besonders die Mimen nicht ganz verloren gegangen. Denn Thomas von Aquino (II, 2. Quaest. 168. Art. 3 in Resp. ad tertiam) spricht von den Komödien seiner Tage als von einem Schauspiel, welches schon mehrere Jahrhunderte vor ihm gebräuchlich war.

Griechen hatten einen Kultus der Natur, in den jedes Individuum auf gleiche Art eingeweiht war. Sinnlichkeit war die Grundlage und das Gefühl der Leiter dieses Kultus; der geistige Antheil blieb ausgeschlossen und wirkte nur in den Geheimnissen weniger Philosophen. Die religiösen Darstellungen waren daher nichts Gemachtes, nichts absichtlich zu einem Zweck Vorbereitetes oder Verabredetes, sondern der natürliche und ungezwungene Ausdruck eines allgemeinen Gefühls, das alle zugleich erhob und begeisterte, und wie sich aus diesen symbolischen Darstellungen nach und nach das Schauspiel entwickelte, so ging auch das ganze Volk in seiner Entwicklung mit fort, die dramatische Kunst blieb fortwährend allgemeines Eigenthum, ihre Ausbildung war ein Theil der nationalen Ausbildung, und in demselben Zeitpunkt, wo die Tragiker ihre Meisterwerke in den Olympischen Spielen vorlasen, war auch selbst das gemeine Volk an derselben Stelle seiner höchsten Kultur angelangt und konnte in dem poetischen Wettstreit zu Gericht sitzen. Das Christenthum war dagegen ein rein geistiger Kultus, der alle Vorstellungen und Thätigkeiten in das höhere Gebiet der Abstraktion hinaufzog; seine Dogmen, in die nur wenige Gelehrte eingeweiht waren, entfernten es ganz von dem Volk, dessen sinnlicher Natur man doch zuletzt durch eben jene allegorischen Darstellungen die Lehrsätze nur sehr unvollständig beibringen konnte. Diese sinnliche Anschauung mußte bald mißverstanden werden, da der Schlüssel dazu nur einer geringen Klasse gehörte, die noch dazu, durch unreine Nebenabsichten verleitet, mit unbedingter Macht die Volksbildung niederhielt. Als daher der Zeitpunkt gekommen war, wo nach dem natürlichen Gang, den die griechische Kunst befolgte, das Schauspiel sich durch jene Darstellungen entwickeln sollte, fand es sich, daß die gleichmäßige Höhe nationaler Bildung, jenes weite Feld einer allgemeinen Denk- und Gefühlsweise, eines gemeinschaftlichen Sehnens und Strebens, worin allein ein Genie aufkeimen und sich zum Schaffen zeitgemäßer und nationaler Werke begeistern und nähren kann, gänzlich fehlte. Das Volk ergötzte sich an Possen oder an Darstellungen, die durch ihre Beilage, durch Pomp und fremdartigen Zweck ganz ihre ursprüngliche religiöse Natur verloren hatten, und die Gebildeten waren ganz aus ihrer Zeit und Sphäre gerückt und klammerten sich ängstlich an die

Alten, oder brachten, wenn sie original waren, ganz wunderliche Werke hervor, woran weder ihre Zeit noch ihr Volk zu erkennen waren.

Tiraboschi gibt sich eine ganz unnöthige Mühe, um genau zu ermitteln, wann das regelmäßige Schauspiel seinen eigentlichen Anfang genommen hat. Es entstand eben nach und nach aus den Dialogen der allegorischen Aufzüge, in so unmerklichen Abstufungen, und die religiösen Darstellungen dauerten dabei immer noch fort, daß kein eigentliches Merkmal die Abgrenzung beider genau bestimmt. Der Geschmack an Aufzügen war durch den pomphaften Kultus immer wach gehalten, leichter Sinn, Reichthum und Luxus hatten diesen Geschmack immer mehr befördert und viele heitere, selbst ausgelassne religiöse Feste entweder noch von den Römern angenommen oder hinzugefügt, wie das Carneval, eine italienische Erfindung, das Narrenfest, von dessen Feier in Konstantinopel die Nachrichten bis ins 10. Jahrhundert hinaufreichen, das Eselsfest, das Fest der Unschuldigen u. s. w. Es ist bekannt, daß die christlichen Feste, die oft mit den heidnischen in die Zeit zusammenfielen, zuerst von dem Volk noch ganz mit der alten heidnischen Ausgelassenheit gefeiert wurden, ja daß man sich anfangs neben den christlichen auch manche heidnische gar nicht nehmen ließ, und daß die Geistlichen, nachdem sie lange durch Verbote, Predigen, Unterdrücken und Strafen vergebens dagegen gekämpft hatten, kein anderes Mittel mehr sahen, um diesen Greueln Einhalt zu thun, als daß sie die zum Bedürfniß gewordnen Lustbarkeiten in die Kirche herüberzogen und die Bacchusfeste und Saturnalien zur Verherrlichung christlicher Heiligen feiern ließen. Sie gaben dadurch den Festen eine höhere Weihe, und hatten das Mittel in der Hand, sie anständiger zu machen. Als aus dem Chaos der Völkerwanderungen sich eine regelmäßigere Politik gebildet hatte und eine gewisse Ruhe und Ordnung in das gesellschaftliche Leben gekommen war, erwachte ganz besonders der Geschmack an Aufzügen, und die Kirche, welche sich damals jeder Richtung bemächtigte, führte dieselbe in den großen Processionen an den Festtagen der Heiligen ein. Diese Aufzüge bei den großen Processionen waren zuerst blos stumme mimische Darstellungen aus dem Leben der Heiligen, und sie haben sich als solche lange erhalten, selbst als

die Blüte des italienischen Theaters längst vorüber war. So beschreibt Riccoboni (Réflexions sur les différents Théâtres de l'Europe p. 73) eine solche Procession, die er am Frohnleichnamsfeste in Genua aufführen sah. An verschiedenen Plätzen der Stadt waren in den Straßen, durch welche der Zug ging, Theater aufgebaut, in welchen in dem Moment des Vorbeiziehens von Priestern oder Schülern oder andern Personen eine Scene aus dem alten oder neuen Testament aufgeführt wurde. Auf einem von den Fischern errichteten Theater zeigte sich das Meer; Christus befahl durch Mimen den Aposteln ihre Netze auszuwerfen, und in dem Augenblick als das Sacrament vorbeigetragen wurde, zogen die Apostel ihre Netze heraus, die mit einer Menge vorher in das Meer geworfner Fische angefüllt waren. Riccoboni führt noch ähnliche mimische Darstellungen an.

Bei diesen Aufzügen konnte der lebendige Volksgeist leicht auf den Gedanken kommen, den allegorischen Figuren auch Dialoge zu geben, die sich zuletzt zu einem abgerundeten Ganzen zusammenreihten. Ja, es ist eigentlich noch gar nicht ausgemacht, daß die stummen biblischen Darstellungen dem eigentlichen Drama vorausgegangen seien. Denn die geschriebenen geistlichen Dramen, von denen noch Manuscripte übrig sind, reichen bis ins 9. Jahrhundert hinauf. Wenn man die Processionen, die die Leidensgeschichte Christi vorstellen, in ihrer langen Folge von Bildern mit einem Epos vergleichen könnte, so lag die Idee sehr nahe, ihnen in der Form des Drama mehr Anschaulichkeit und somit nachdrücklichere Wirkung zu geben. So entstanden abgesondert von den Processionen die dramatischen Darstellungen verschiedener Gegenstände aus der biblischen Geschichte und den Legenden, welche man im Allgemeinen Mysterien nannte. Man scheint die Sache anfangs sehr ernst genommen und als gutes Mittel der Belehrung für das gemeine Volk betrachtet zu haben, dem darin von seinem Christenthum so viel beigebracht wurde, als ihm zu fassen erlaubt war. Daher wurden sie von den Priestern, Mönchen und Pilgrimen in Kirchen oder auf Kirchhöfen aufgeführt und zwar in lateinischer Sprache, die man damals zu allen Werken gebrauchte, welche ein aufrichtiger Ernst ins Leben gerufen hatte. Die Gegenstände der Darstellung waren sehr verschieden und nach ihnen erhielten auch die Darstellungen selbst

verschiedene Namen. Die Mysterien aus dem alten Testament hießen Figure, die aus dem neuen Vangelii, die Glaubensartikel wurden mit dem allgemeinen Namen Misteri benannt, einzelne Thaten aus dem Leben der Heiligen wurden in Esempii, ihr ganzes Leben aber in Istorie oder Commedie spirituali vorgestellt. Doch kommen alle diese Benennungen nicht auf den Titeln, sondern erst im Lauf des Stückes vor und vorn steht nur der allgemeine Name Rappresentazione. Historische Beweise von dramatischen Darstellungen an den Hauptfesten der Christen, wie Weihnachten, Fest der unschuldigen Kinder, Epiphania, Palmsonntag, Charfreitag und Ostern finden sich noch in den Schriftstellern bis ins 4. Jahrhundert hinauf (A. F. v. Schack, Gesch. der dramat. Liter. und Kunst in Spanien. 1. Band. S. 19 ff.)

In der Zeit, da sich die italienische Sprache geltend machte und folglich der Nationalcharakter selbständiger hervortrat mit seiner Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit, konnte der bloße Ernst nicht mehr der einzige Volkslehrer sein. Das Latein flüchtete sich in die gelehrten Gesellschaften, und die vulgäre Sprache, die sich in dem Ideenkreis der Provenzalen gebildet hatte, diente einer niedrigern Sphäre dieser dramatischen Kunst. Die Mysterien erhielten neben ihrer frühern ernsten Bestimmung nun auch den Namen und Charakter von Farsen, worin besonders die Belustigung des Volks bezweckt wurde. Zwischen den Gesprächen schaltete man Gesänge ein und besonders erhielt der Teufel die Rolle des Possenreißers. Dieser Hang zum Possenhaften trat später immer noch mehr hervor und machte sich neben der heiligen Tendenz so sehr geltend, daß man nicht nur nach der ernsten Darstellung zur Abspannung des gesteigerten Gefühls eine Posse zum Besten gab, sondern auch in den Mysterien selbst das Trivialste mit dem Heiligen ohne Sinn und Geschmack vermischte. Einige solche burleske Farsen von Pietro Antonio Caracciolo, welche in Neapel zur Zeit des Königs Ferdinand I. aufgeführt wurden, hat Napoli Signorelli beschrieben (Vicende della Coltura nelle Due Sicilie, T. III. p. 364).

Die ältesten Nachrichten von Darstellungen der Mysterien in Italien reichen bis in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Bei genauern Nachforschungen lassen sich vielleicht noch frühere

Beweise auffinden, denn von andern Ländern, wie Frankreich, sind solche Darstellungen zwei Jahrhunderte früher nachgewiesen. Nach einigen alten Chroniken wurde in Padua zu Ostern 1243 im Prato della Valle ein solches Schauspiel aufgeführt. Auch in Friaul war an den Pfingsttagen 1298 eine große Vorstellung der Leiden Christi, der Auferstehung, der Himmelfahrt, der Ausschüttung des heiligen Geistes und des jüngsten Gerichts, die in dem Erzbischöflichen Hofe von der Geistlichkeit aufgeführt wurden (Muratori, Script. Rerum ital. Vol. XXIV, p. 1205). Noch früher, schon 1264, wurde sogar in Rom eine eigne Brüderschaft gegründet, die **Compagnia del Gonfalone**, welche die jährlich in der Charwoche im Coliseo aufzuführende Passion leitete. Von ihrer Amtsthätigkeit existirt noch ein Zeugniß in der großen und feierlichen Aufführung der Passionsgeschichte am Charfreitag (das Jahr ist ungewiß, fällt aber in die Mitte des 15. Jahrhunderts): **La Rappresentazione del Nostro Signor Gesù Cristo, la quale si rappresenta nel Colliseo di Roma il Venerdi Santo con la SS. Resurrezione istoriata**, an welchem drei Verfasser gearbeitet haben, Giuliano Dati von Florenz, **Bernardo di mastro Antonio** von Rom und Mariano Particappa. Die Vorstellungen solcher Brüderschaften dauerten zu Rom bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, an andern Orten aber noch länger. Bemerkenswerth ist noch die **Compagnia dei Battuti**, die im Jahr 1261 in Treviso zu diesem Zweck zusammentrat. Sie hatte die Kanonici der dortigen Kathedrale förmlich verpflichtet, ihr jährlich für die Rolle der Maria und des Engels zwei Geistliche zu liefern. Hierher gehört wol auch die von Villani berichtete große Vorstellung der Hölle auf dem Arno zu Florenz im Jahr 1304, bei welcher Gelegenheit die Brücke **alla Caraja** mit einer Menge von Zuschauern zusammenbrach und in den Fluten versank. Aus dem 15. Jahrhundert führt Maffei (Verona illustr. Part. II. p. 202) eine lateinische Tragödie von der Passion Christi von Bernardino Campagna an, und eine andere lateinische über denselben Gegenstand von Tommaso da Prato und Treviso wird ebenfalls in dieses Jahrhundert versetzt.

Der größte Pomp und Aufwand wurde aber im 15. Jahrhundert in den italienischen heiligen Farsen in Florenz entfaltet.

Dort hatte der blühende Handel und der steigende Wohlstand die Vergnügungssucht und den Luxus aufs Höchste gesteigert, und nicht sowol der Inhalt des Stücks als vielmehr die größtmögliche Pracht der Aufführung war nun dem schaulustigen Publicum die Hauptsache. Sie wurden theils auf öffentliche Kosten, theils von Privatpersonen gegeben, die dabei ihren ganzen Reichthum zur Schau trugen und sich, wie die Römer mit ihren ludis circensibus, damit um die Gunst des Volks bewarben. Jeder der 4 Distrikte der Stadt feierte an 4 Tagen im Jahr das Fest seines Schutzheiligen, die ganze Stadt gemeinschaftlich aber das Johannisfest zu Ehren des allgemeinen Schutzpatrons. Diese Vorstellungen wurden, wie schon gesagt, meist in den Kirchen gegeben und dabei fand eine Verschwendung und ein Prachtaufwand in den Decorationen, dem ganzen Apparat von Maschinen, Feuerwerk, der Anordnung von Tänzen, Gesängen und ganzen Schlachten statt, wie sie wol im Verhältniß bei keiner Aufführung der neuern Zeit gesehn wurde. Zu den ältesten italienischen, noch aufbewahrten, von Tiraboschi angegebenen Darstellungen in Florenz gehört der „Abraham und Isak" in Ottava Rima von Feo Belcari, zuerst in der Kirche der Santa Maria Maddalena im Jahr 1449 aufgeführt, sowie auch die Rappresentation des Barlaam und Josaphat von Bernardo Pulci und eine andere von des Letztern Gattin.

Allein sowie die übrigen Dichtungsarten, so verdankte auch diese im 15. Jahrhundert dem großen Lorenz von Medici ihre Regeneration, Veredlung und die Regelmäßigkeit, welche dann nach und nach zum eigentlichen Drama führen konnte. Diesem universellen Geist und feinen Kunstkenner war es vorbehalten, den oft geschmacklosen Vorstellungen eine bessere Richtung, edlere Tendenz und würdige Form zu geben. Daraus, daß er in seiner Rappresentation griechische und römische Gottheiten an der Stelle der christlichen Heiligen und Märtyrer einführte, läßt sich die Absicht erkennen, die dramatische Composition durch Annäherung an das Antike zu verbessern; und wenn er allerdings durch dieses Mittel auf einen falschen Weg gerathen ist, der leider durch seine vielen Nachahmer immer fester getreten wurde, so machte er doch durch diese ganz in seiner Zeit liegende Heraufbeschwörung des Alterthums auf dieses und seine Muster

aufmerksam, die unter andern Umständen und bei einem freiern Studium ohne Zweifel das italienische Theater zu weit höhern Resultaten gebracht hätten als zu Trissino's Sofonisba und Rucellai's Rosmunda. Lorenzo de' Medici schrieb eine **Rappresentazione di S. Giovanni e S. Paolo** in Ottava Rima, mit eingelegten Gesangstücken (herausgegeben mit einer Einleitung von Lionacci, mit andern Rime sacre von Lorenzo, Florenz 1680). Lionacci vermuthet wol mit Recht, daß Lorenzo mit dieser Mysterie die Hochzeit seiner Tochter Magdalena mit Franz Cibò, Nipoten des Papstes Innocenz VIII., feiern wollte und daß seine eignen Kinder Rollen darin übernahmen. Ginguené (in seiner Hist. litt. d'Italie IV, c. 22) glaubt sogar, daß die Rolle des alten Konstantin des Großen von Lorenzo selbst gespielt worden sei. Diese Vermuthung, welche wenigstens von Niemanden widerlegt ist, gibt dem ganzen Drama ein besonderes Interesse und den Worten des alten Konstantin eine große Bedeutung, die gewiß damals bei der öffentlichen Feier, die zugleich ein Familienfest war, ihre Wirkung auf die Zuschauer nicht verfehlte, wenn der alte Kaiser seinen Zepter niederlegte und seinen Söhnen nachdrückliche Lehren gab und ihnen die Grundsätze einzuprägen suchte, denen er und seine Vorfahren ihren Rang und ihr Ansehn zu verdanken hatten (S. bes. die Stanze 98 ff. und 133 ff.). Der Inhalt des Stücks ist das Märtyrerthum der beiden heiligen Brüder Giovanni und Paolo (nicht der Apostel), Eunuchen im Dienst der Tochter Constantin's des Großen Constanza. Diese ist krank am Aussatz, wird aber von der heiligen Agnes durch ein Wunder geheilt, was ihre beiden Diener, die Eunuchen Johann und Paul bewegt, zum Christenthum überzutreten. Der alte Kaiser wird unterdessen der Regierung überdrüssig und übergibt mit Auseinanderlegung seiner Regierungsprincipien die Zügel der Herrschaft seinen Söhnen, auf welche aber bald, immer in demselben Stück, Julianus Apostata folgt. Dieser will die beiden Eunuchen zum Heidenthum bekehren, läßt sie aber, da sie standhaft bleiben, hinrichten. So wenig dramatischen Werth, nach unserm Maßstab, dieses Stück haben mag, so merkwürdig ist es durch die verschwenderische Ausstattung, mit der es gegeben wurde. Die Pracht der Coulissen, die Menge der auftretenden Personen, die Aufzüge des kaiserlichen Hofes

und zwei große Schlachten entschädigten die Menge, die überdies nur sehn wollte, für den Mangel an Handlung und interessanten Situationen. Die heilige Agnes erscheint überdies der Constanza und verrichtet ihr Wunder, die Madonna selbst läßt sich auf das Grab des Märtyrers San Mercurio nieder, und beide steigen einmal auf einer Maschine in Form einer Wolke vom Himmel herab. Am Ende erhebt sich Mercurius aus dem Grab, um in der Schlacht den Kaiser Julianus aufzusuchen und tödtlich zu verwunden. Die Genesung der Constanza aber wird durch Feste, Schmäuse, Tänze und Gesänge gefeiert.

Ungefähr in dieselbe Zeit fallen drei andre große ähnliche Darstellungen, bei Gelegenheit eines Besuchs, den der Herzog Galeazzo Maria Sforza von Mailand mit seiner Gemahlin Bona, Schwester des Herzogs Amadeus von Savoyen, im März 1471 bei Lorenzo von Medici abstattete. Die Reise dieses Mailänder Fürsten, die er mit einem reich equipirten Gefolge von 2000 Mann machte und die ihn 200,000 Ducaten gekostet haben soll, gibt eine Vorstellung von dem ungeheuern Reichthum der italienischen Großen damaliger Zeit, aber auch von ihrer unsinnigen Ostentation und Verschwendungssucht. Indessen da er zum Theil gekommen war, um die Schätze der Florentiner kennen zu lernen und ihre prachtvollen Feste einmal mitzugenießen, so war seine Anwesenheit für diese eine Veranlassung zu ähnlicher Verschwendung. Unter andern Lustbarkeiten wurden ihm und seinem Gefolge zu Ehren drei große Mysterien aufgeführt, das eine stellte die Verkündigung der heiligen Jungfrau, das zweite die Himmelfahrt Christi und das dritte die Ausgießung des heiligen Geistes über die Apostel vor. Bei dem letzten, welches in der Kirche San Spirito aufgeführt wurde, ereignete sich ein Unglück. Durch das viele Feuer nämlich, das dabei gebraucht wurde, gerieth die Kirche in Brand und wurde gänzlich zerstört. So ward der Geschmack an solchen Mysterien dadurch immer mehr befestigt, daß man sie sowol für jetzt zeitgemäßer einrichtete, als auch überhaupt ihnen eine Form gab, die sich nach dem jedesmaligen Zeitgeist und Geschmack erweitern oder verengern ließ. In die Fußtapfen Lorenzo's trat in Florenz zunächst Antonio Alamanni mit seiner Conversione di Santa Maddalena.

Auch andre Städte blieben nicht in dem Interesse an solchen

Schauspielen hinter Florenz zurück, wie die feierliche Vorstellung von der Auferstehung Christi in Mailand 1475 beweist, die nach einer alten von Tiraboschi angeführten Chronik vor mehr als 80,000 Zuschauern gegeben worden sein soll, sowie in Modena die Aufführung der Mirakel des heiligen Geminiano, die auf öffentlichem Platz gegeben wurde. Ganz besonders nahm sich aber der Kardinal Pietro Riario in Rom der prachtvollen Ausstattung dieser Mysterien an, und die Durchreise der Prinzessin Eleonora von Aragonien, welche zur Vermählung mit Herkules I. von Este 1473 nach Ferrara ging, war eine erwünschte Veranlassung zu solcher Kunstausstellung. Nach einer Menge andrer Lustbarkeiten, so sagt ein altes Diarium bei Tiraboschi, ließ der Kardinal den ganzen Platz der SS. Apostoli bedecken und rings umher Logen von gewirkten Tapeten und Gänge aufrichten, und über dem Portal der Kirche ebenfalls eine reich geschmückte Loge und ließ von einer florentiner Gesellschaft die Mysterie der heiligen Susanna aufführen. Darauf am Dienstag, so fährt die Chronik fort, wurde die Passionsgeschichte, am Mittwoch die Mysterien von Johannes dem Täufer und von S. Jacobus gegeben, dann am letzten Juni eine große allegorische Vorstellung von dem Tribut, der den Römern, als sie noch die Welt beherrschten, entrichtet wurde, wobei unter andern auch 70 mit verschiedenen Dingen beladene Maulesel vorkamen, alle mit tuchenen Decken bedeckt, worauf das Wappen des Kardinals gestickt war. Und vor dieser Darstellung war die große Mysterie von der Geburt Christi mit den Magiern und von der Auferstehung.

Aus den Mysterien entwickelten sich die Moralitäten, die im 15. Jahrhundert sehr üblich waren und dort Fausti genannt wurden. Es waren meist Allegorien, in welchen die aus den Mysterien genommenen allegorischen Personen, wie Glaube, Hoffnung, Tod u. s. w., besonders aber die mythologischen Personen agirten. Das 15. Jahrhundert bewegte sich allgemein in seiner Kunst in dem Gebiet der Allegorie. Das Studium des griechischen und römischen Alterthums übte eine tyrannische Herrschaft aus, und man wußte sich der Mythologie bei den eben so strengen Forderungen des Christenthums nicht anders zu erwehren, als daß man sie zur lebendigern Darstellung christlicher Tugenden

anwendete. Während aber die Mysterien nur buchstäbliche Darstellungen aus der biblischen Geschichte und Legende waren, so brachte bei den mythologischen Personen schon eine Art Charakterzeichnung und ihre bei den Alten so mannigfaltig verflochtene Geschichte eine gewisse Verwicklung oder Art von Plan in die Moralitäten. Nach der allgemeinen Tendenz des Zeitalters und Volks mußten auch diese Darstellungen einen burlesken Anstrich haben und die Laster erhielten darin die Rolle der Lustigmacher. Eine solche Moralität findet sich in den Gedichten des Notturno Napolitano, unter dem Titel Fausto di virtù, von einem gewissen Giovanni Gerosolimitano von Siena verfaßt, in welchem drei Philosophen zuletzt von der Tugend, der sie bei allen Anfechtungen der Laster standhaft und treu geblieben waren, mit Ruhm gekrönt werden. Diese Art des Drama scheint besonders bei Hochzeiten sehr üblich gewesen zu sein, und dahin mag wol das von Quadrio (Tom. V, p. 62) angeführte, von Ferdinando Silva von Cremona verfaßte Gedicht in italienischen Versen, „der getreue Liebhaber", gehören, welches bei der Hochzeit der Bianca Maria Visconti mit Franz Sforza aufgeführt wurde. Einer ähnlichen, viel prachtvolleren, fast monströsen Darstellung erwähnt Tiraboschi, welche von Bergonzo Botta in Tortona 1489 bei der Durchreise der Prinzessin Isabella von Aragonien, Gemahlin des Herzogs Giangaleazzo Sforza verfaßt wurde. Hier erschienen auf der Bühne zuerst Orpheus, Amor und die Grazien, die eheliche Treue, Merkur und die Fama, nach ihnen ziehen herein Semiramis, Helena, Medea und Cleopatra, welche verrufene Weiber von der ehelichen Treue hart angefahren, im Wettstreit besiegt, zum Schweigen und zur Flucht gebracht werden; nach ihnen treten als entgegengesetzte Tugenden auf: Penelope, Lucrezia, Tomiris, Judith, Porzia und Sulpitia, welche natürlich den hohen Zuschauerinnen manches Schmeichelhafte sagen, und den Zug schließt Silenus. In dieser sowie in den meisten dramatischen Darstellungen waren nach dem Geist der Zeit und zur Erhöhung des festlichen Eindrucks, mehrere Gesangstücke vertheilt (wie überhaupt die Musik einen Haupttheil des katholischen Kultus ausmacht), daher man sie fälschlich für die ersten Versuche der Melodramen oder gar der Opern gehalten hat. Auch in der frühesten italienischen Komödie, die doch

nur gesprochen wurde, waren zu den Akten einige Lieder oder Madrigale unter der Aufschrift **Coro** eingeschaltet. Denselben Irrthum in Hinsicht auf Sannazzar's Farse zur Feier der Eroberung von Granada, worin mehrere Ballette vorkommen und einige allegorische Personen sich zu ihrem Gesang auf Instrumenten begleiten, hat Napoli Signorelli (**Vicende della Coltura nelle Due Sicilie T. III, p. 371**) bekämpft. Selbst in den ältesten regelmäßigen italienischen Tragödien kommen Musikstücke und Gesänge vor, daher zum Beispiel Poliziano's Orfeo für eine vollständige Oper gehalten wurde, sowie des schon erwähnten Neapolitaners Notturno Tragödie, **l'Error femmineo**, in Ottava und Terza Rima, worin einige Stanzen von vier Musikern gesungen wurden. Im 16. Jahrhundert war diese Manier noch gewöhnlicher und wurde selbst bei den prosaischen Dramen angewendet.

Solche Vorstellungen der Mysterien gingen dem eigentlichen Drama voraus, und dieses entwickelte sich ganz unvermerkt aus ihnen und bestand eine lange Zeit neben ihnen. Denn in fast allen diesen Mysterien und Moralitäten herrschte zuletzt eine solche Vermischung des Profanen mit dem Heiligen, ein solcher Uebermuth des Trivialen und Burlesken, daß es ohne die Beziehung auf den Kultus, der doch bei den meisten noch sichtbar ist, kaum möglich wäre, sie von den ersten dramatischen Versuchen zu trennen, welche ja ebenfalls entweder zur Feier von Thaten der Könige und Fürsten, oder zur Verherrlichung eines Sieges der heiligen Sache verfaßt wurden, und wobei derselbe dichterische Apparat, besonders die allegorische Einmischung antiker und moderner Götter und Heiliger zu bemerken ist. Auch der äußern Form nach nähern sie sich ganz den Mysterien; sie sind entweder gar nicht in Akte, damals **Tempi** genannt, oder in sechs abgetheilt, ihre Zwischenakte sind mit Musikstücken und Gesängen ausgefüllt, und die Personen, welche auftreten, sind eben so gemischter Art wie bei den Mysterien, Götter und gemeine Menschen, Possenreißer und Fürsten. Sie wurden gewöhnlich **Frottola, Farsa, Tragicommedia** genannt. Der älteste und merkwürdigste der bekannten derartigen Tragiker, obgleich sie diesen Namen gar nicht verdienen, ist der berühmte Historiker Albertino Mussato von Padua, ein Zeitgenosse Dante's. Er schrieb zwei

lateinische Tragödien, die Achilleis, wovon Achilles der Hauptheld ist, und Eccerinis, wozu die zu seiner Zeit noch ganz neue Geschichte des Tyrannen Ezzelino von Padua das Argument gegeben hat. Die griechischen Tragiker waren damals noch ganz unbekannt und Mussato nahm sich den Seneka zum Muster, den er in einigen unglücklichen Stellen erreichte, in andern aber nur verzerrte. Seine Eccerinis, die uns hier am meisten interessirt, obgleich in einem kraftlosen und wenig eleganten Styl abgefaßt, doch einen nationalen Gegenstand behandelt und dadurch immer einige Originalität des Verfassers beurkundet, ist in 5 Akte eingetheilt, deren jeder mit einem Chor endigt. Im ersten Akt erzählt die Mutter ihren beiden Söhnen, Ezzelino Alberico, wer ihr Erzeuger sei, und dieser, von welchem ein mattes Bild entworfen wird, ist der Dämon. Der zweite Akt dreht sich um die Erzählung eines Boten von dem Unglück des Vaterlands und dem Glück des Tyrannen. In dem dritten unterhält sich dieser mit seinem Bruder von den schon glücklich vollführten Planen und von neuen Unternehmungen. Die Einnahme von Padua wird ihnen gemeldet und sie gehen mit ihren Truppen ab, um diese Stadt wieder zu gewinnen. Sogleich erzählt der Chor Ezzelino's Zug und Sieg, seine Rückkehr nach Verona und die schreckliche Metzelei der Gefangenen. Nun häufen sich die Begebenheiten, denn im 4. Akt erzählt ein Bote den ganzen Krieg des Tyrannen in der Lombardei, die gegen ihn gebildete Ligue und seinen Tod. Den ganzen 5. Akt nimmt die Erzählung von dem Tod seines Bruders Alberico ein (Ginguené, VIII, 16). — Auch Petrarca versuchte sich in dieser Gattung und schrieb die Komödie Philologia, wie er selbst in einem Brief sagt, zur Belustigung seines Gönners, des Kardinals Johann Colonna. Er sah aber selbst ein, daß sie nichts taugte, und wollte sie nicht einmal seinen Freunden mittheilen, sodaß keine Copie derselben mehr übrig ist. Auch Giovanni Manzini dalla Motta, aus der Lunigiana im 14. Jahrhundert gebürtig, schreibt in einem seiner Briefe von einer Tragödie, die er über den Fall des Antonio della Scala in Verona gedichtet habe, und theilt einige Verse aus derselben mit, die selbst den unermüdlichen Tiraboschi von der weitern Bekanntschaft abgeschreckt haben. Auch Pierpaolo Vergerio schrieb in seiner Jugend eine Komö-

die, betitelt: **Paulus, Comoedia ad Juvenum mores corrigendos.**

Im 15. Jahrhundert erwachte eine große Lust an der dramatischen Kunst, wozu eines Theils die nun mehr ausgebildeten Mysterien führten, besonders aber das allgemeine Studium der alten Dichter beigetragen hat. Tragödien und Komödien kommen nun häufiger vor und selbst Akademien beschäftigen sich mit der Aufführung derselben; sie wurden aber deswegen doch bis weit über die Hälfte dieses Jahrhunderts in lateinischer Sprache, als der einzig würdigen der Gelehrten, abgefaßt. Gregorio Corraro, ein Venetianischer Patrizier († 1464), schrieb in seinem 18. Jahr die Tragödie **Progne** in lateinischen Versen. Leonbattista Alberti schrieb in lateinischer Prosa seine Komödie **Philodoxeos**, welche 10 Jahre lang für das Werk eines alten Schriftstellers gehalten und als solches sehr bewundert wurde, bis man wußte, daß sie von ihm war. Leonardo Bruni von Arezzo verfaßte die Polixena und Ugolino von Parma die Philogenia. Merkwürdiger, weil sie über einen Gegenstand aus der neuern Geschichte verfaßt ist, ist die Tragödie **De captivitate Ducis Jacobi**, von Laudivio von Neapel, Mitglied der Panormitanischen Akademie. Der Held des in 5 Akte mit Chören eingetheilten Stücks ist der bekannte General Jacopo Piccinnino, welcher von dem König Ferdinand dem Katholischen gefangen und nachher auf dessen Befehl ermordet wurde. Der 4. Akt gibt eine Unterredung Ferdinands mit dem Scharfrichter über die Behandlung des Generals, der sich dem König im Vertrauen auf seine Zusage übergeben hatte, der Henker dringt mit seinen Gründen für die Ermordung durch und vollzieht diese in einer andern Scene vor den Augen des Publicums. — In Bergamo befindet sich in einem alten Coder noch eine lateinische Komödie, **Armiranda** von Giammichele Alberto von Carrara, auf deren Titel ganz besonders angemeldet ist, daß sie aufgeführt wurde **Ludis Megalensibus Calixto III. Sacerdote Max. Friderico III. Caesare, Francisco Foscareno Venet. Duce Benedicto Victurio et Leonardo Contareno Patavii Praetoribus.** — Secco Polentone von Padua (im Anfang des Jahrhunderts) schrieb eine lateinische Komödie in Prosa, **Lusus Ebriorum**, welche später 1482 in Trient ins Italienische übersetzt

und unter dem Titel Catinia als die erste gedruckte Komödie betrachtet wurde.

Man bemerkt hier deutlich, wie auch im Drama in diesem Jahrhundert die gelehrte Partei sich von der Volspartei schied. Sie überließ der letztern die Farsen in den Mysterien, aus welchen sich nachher die Volkskomödie entwickelte und bildete für sich das regelmäßige Trauer= und Lustspiel aus. Aber es läßt sich dadurch bemerken, in welche Unbestimmtheit und Wesenlosigkeit sie dieses Losreißen vom nationalen Boden führte. Grade in der Tragödie blieben die Gelehrten in den Anfängen noch eher in dem volksthümlichen Kreise, nahmen häufig den Stoff aus ihren eignen Geschäften und ließen sich von dem Nationalgefühl und dem modernen christlichen Schwunge begeistern. Aber hier wurden sie bald durch die philologische Auffassung der alten Kunstwerke und durch den Maßstab einer fremden Kritik, in welche sich ihre ganze Richtung nicht zu finden wußte und die sie daher in todte Formnachahmung zwängte, irre geführt, was noch den unglücklichen Umstand verschlimmerte, daß überhaupt die italienische Dramatik sich nicht mit innerer Naturnothwendigkeit aus der vorher vollständig ausgebildeten Lyrik und Epik entwickelte, sondern die Gelehrten nur äußerlich durch den Fortschritt der Mysterien und das Beispiel der Alten auf diese Form geriethen. Hingegen die Lustspieldichtung, welche grade aus der Gegenwart und nächsten Umgebung Blut und Nerven ziehen sollte, welcher die naive Volksthümlichkeit die wahre Seele verleiht, war diesen Gelehrten fremd, und kaum daß unter ihnen einige unglückliche Nachahmungen der Alten erschienen waren, so gaben sie diese Dichtart bald ganz auf und man begnügte sich lange mit den Komödien des Plautus und Terenz.

Besonders war in Rom um das Jahr 1480 eine äußerlich glänzende Periode für das Theater. Dort nennt sich selbst Giov. Sulpizio von Veroli, welcher unter Innocenz VIII. Professor der schönen Wissenschaften war, als den Ersten, welcher nach langem Zwischenraum Rom wieder eine lateinische Tragödie gezeigt habe; es ist aber von dieser nicht einmal mehr der Titel übrig. Der eigentliche Erneuerer des römischen Theaters war der berühmte Pomponio Leto, der Stifter der Academia Romana, deren Mitglieder er mit gleichem Eifer beseelte und ihre Einübungen und

Vorstellungen leitete. Als die erste in der Reihe dieser Darstellungen wird Plautus' Asinaria genannt, wozu die Bühne auf dem Quirinalischen Hügel aufgerichtet war. Bald darauf im Carneval 1484 ward die Geschichte des Kaisers Konstantin in Scene gesetzt und in dem Vorhof des päpstlichen Palastes, wo sonst gewöhnlich die nach Hof reitenden Kardinäle von den Pferden stiegen, aufgeführt, während der Papst selbst aus einem Fenster zusah. Das Stück scheint einen außerordentlichen Eindruck gemacht zu haben, denn derjenige, welcher die Rolle des Konstantin spielte, behielt nachher bis an seinen Tod den Namen dieses Kaisers (Muratori, Script. Rer. Ital. XXIII, p. 194). Ganz besonders verdient um das Wiederaufleben des Theaters in Rom machte sich der Kardinal Rafaello Riario, Bruder des schon erwähnten Pietro. Aus einem Brief des Sulpizio von Veroli ergibt sich, daß er sich mit den Akademikern des Pomponio Leto in Verbindung setzte und ihre Darstellungen auf alle Art und selbst mit großem Aufwand seines Reichthums beförderte, sodaß sie neben den glänzenden Darstellungen der Mysterien bestehen konnten. Bald ließ er sie vor einer ausgesuchten Gesellschaft und in Gegenwart des Papstes Innocenz VIII. im Castel S. Angelo, bald in seinem Palast, bald auch öffentlich vor dem ganzen Volk auf dem Forum, das er ganz mit Tüchern vor der Sonne schützen ließ, spielen und sorgte freigebig für Schmuck und äußere Ausstattung der Bühne. Auch für die Aufführung eines großen Schauspiels von Carlo Verardi ließ er in seinem Palast eine prachtvolle Bühne errichten und lud dazu den Papst und das ganze Collegium der Kardinäle ein. Der Gegenstand dieses Schauspiels war der Sieg des Königs Ferdinand des Katholischen bei Granada, wodurch die Macht der Mauren in Spanien gänzlich gebrochen wurde, eine Begebenheit, die in ganz Italien großen Jubel erregte und besonders in Rom durch eine Menge Festlichkeiten gefeiert wurde. Das Schauspiel selbst, in lateinischer Prosa, hat den Titel Historia Boetica, und ist in der That doch weiter nichts als die Erzählung der Belagerung in Gespräche gesetzt. Uebrigens so wie dieses, zeigt auch ein anderes Stück von Verardi, wie weit die dramatische Kunst bei den Italienern in dieser Zeit noch in ihrer Kindheit zurück war und wie wenig sie für den rechten Einfluß

der alten Muster reif waren. Dieses andre ist eine Tragikomödie, ebenfalls aus dem Leben des Königs Ferdinand, und zwar über seine glückliche Rettung von einem Mordattentat. Der Titel ist **Ferdinandus servatus.** Verardi verfaßte es in Prosa und sein Neffe setzte es in lateinische Hexameter, theilte es aber eben so wenig wie das vorige in Akte ab. Der König Ferdinand wird von einem Mörder verwundet und durch ein Mirakel des heiligen Jacobus geheilt. Die handelnden Personen sind Pluto, Alekto, Tysiphone, Mägera, Ruffo (der Mörder), die Königin, die Amme, St. Jacob, der Kardinal Mendoza und der Chor. Pluto gibt in einem Athem sein Urtheil über Christus und Mahomed und spricht zugleich von Piritous, Kastor, Orestes und Herkules. — Auch in Neapel, dessen Hof mit dem spanischen verwandt war, erweckte die Eroberung von Granada große Festlichkeiten. Unter andern verfertigte auch der berühmte Dichter Sannazaro eine Farse, worin zuerst Mahomed auftritt, über seine Niederlage klagt und vor der christlichen Armee flieht, darauf der Glaube und die Freude in angemessnem Costüm über die Vertreibung der Heiden triumphiren und eine große Maskerade mit Ballet den Schluß macht. Dieses Stück, welches vielmehr zu den Allegorien als zu den Dramen gehört und mit vielen Gesängen und Tänzen durchflochten ist, wurde am 4. März 1492 in Gegenwart des Herzogs Alphons von Calabrien in Neapel aufgeführt.

Doch war man in Rom, ungeachtet des Aufwands in den Bühnen, noch nicht auf den Gedanken gekommen, ein ständiges Schauspielhaus zu bauen. Dieser Ruhm gebührt den Herzogen zu Mantua, sowie auch derjenige, daß dort das erste italienische Trauerspiel zur Aufführung kam. Die Gonzaga, und besonders der erste Herzog Friedrich, zeichneten sich durch fürstliche Begünstigung des Theaters aus, welche bei jeder Feier eine Hauptrolle spielte. Und so geschah es, daß bei einem Feste 1472, das dem Kardinal Franz Gonzaga zu Ehren veranstaltet wurde, der gerade anwesende berühmte Gelehrte und Liebling des Lorenzo von Medici, Angelo Poliziano, auf Bitte des Kardinals in zwei Tagen mitten in dem festlichen Tumult sein Trauerspiel Orfeo schrieb, welches in der Geschichte der italienischen Literatur als das erste Stück von eleganter Diktion und mit einigermaßen

regelmäßiger und interessanter Handlung Epoche machte. Man hat dieses Stück, in dessen Druck und Herausgabe der Dichter sehr ungern willigte[1]), verschieden beurtheilt, weil es, wie Tiraboschi nachgewiesen hat, von unwissenden Abschreibern und Herausgebern sehr verstümmelt worden ist. Nach einem in Reggio aufgefundenen alten Codex ist aber die Komödie ganz regelmäßig in 5 Akte getheilt und fehlt dort besonders die so bitter getadelte lateinische Ode in Sapphischem Versmaß zum Lob des Kardinals, welche Orpheus bei seinem ersten Auftreten auf der Bühne außer allem Zusammenhang soll hergesagt haben. Der Inhalt der Tragödie ist einfach die Geschichte des Orpheus, wie er in die Unterwelt steigt, seine Gattin zu befreien, sie aber durch unvorsichtiges Umschauen verliert, darüber trostlos allen Freuden der Liebe entsagt und zur Strafe für diesen Entschluß von dazu kommenden Bachantinnen getödtet wird.

Der erste Akt ist eine reine Idylle. Der Hirte Mopsus kommt im Suchen seines verirrten Kalbes zu Aristäus. Dieser

---

1) Wie Polizian überhaupt, nach der Richtung der Gelehrten seiner Zeit, auf seine italienischen Gedichte wenig Werth legte, so hatte er auch seinen Orfeo als ein eilfertiges Produkt, das nur auf einen Abend seinen Gönner belustigen sollte, gar nicht der Aufbewahrung werth gehalten. Als er einige Zeit nach der Aufführung erfuhr, daß seine Freunde, und besonders Carlo Canale, das Stück mit Sorgfalt aufbewahrten, schrieb er an den Letztern, um ihm zu bezeugen, wie unwürdig einer solchen Ehre er seine Composition hielte, die nach seinem Wunsch eher von ewiger Vergessenheit bedeckt sein sollte, und erst auf deren inständiges Bitten willigte er in die Herausgabe desselben. In dem oben genannten Brief an Canale sagt er aber unter Anderm: Solevano i Lacedemoni, quando alcun loro figliuolo nasceva o di qualche membro impedito. o delle forze debile, quello esponere subitamente, nè permettere che in vita fosse riservato, giudicando tale stirpe indegna di Lacedemone. Così desiderava ancor io, che la favola di Orfeo fosse di subito non altrimenti che esso Orfeo lacerata, cognoscendo questa mia figliuola essere di qualità da fare più tosto al suo Padre vergogna che onore. — — Viva però, poichè a voi così piace; ma ben vi protesto, che tale pietà è una espressa crudeltà: e di questo mio giudizio desidero ne sia questa epistola testimonio. E voi che sapete la necessità della mia obbedienza, e l'angustia del tempo, vi priego, che con la vostra autorità resistiate a qualunque volesse la imperfezione di tale figliuola al Padre attribuire.

befiehlt seinem Knaben das Thier zu suchen und unterhält unterdessen den Mopsus von seiner Leidenschaft zu Orpheus, Gattin, und singt ihm eine Canzone zu ihrem Lob. Im zweiten Akt verfolgt Aristäus die Eurydice, welche am Bache durch den Biß einer Schlange getödtet wird. Eine Dryade erzählt den Uebrigen den Unfall, welche nun ein allgemeines Klaglied anstimmen. Im dritten Akt wird dem Orpheus die Trauerbotschaft gebracht, und er beschließt in die Unterwelt zu dringen, um durch seinen Gesang den Tod zum Mitleid zu bewegen. Der vierte Akt ist Actus negromanticus überschrieben, denn wir finden nun Orpheus in der Unterwelt, er besänftigt den Cerberus und die Furien, dringt bis zu Pluto und trägt ihm in fünf Stanzen seine Bitte um Rückgabe seiner Gattin vor, die ihm unter der bekannten Bedingniß gewährt wird. Aber er schaut zu früh zurück und Eurydice ist für immer für ihn verloren. Der fünfte Akt ist der Actus bacchanalis, weil darin Orpheus, als er eben im Schmerz der Liebe für immer entsagt, von den Bacchantinnen, die ihn belauscht hatten, getödtet wird. Daß bei der Aufführung dieses Stücks in jener Zeit des Luxus und der Pracht für Sinnenrausch hinlänglich gesorgt war, läßt sich denken, und der Dichter genügte diesem Bedürfniß durch die Wahl des Gegenstandes, durch öftere Anbringung der Musik und die Veranlassung frappirender und erschütternder Dekorationen. Besonders gab der 4. Akt der Phantasie der Maschinisten hinlänglichen Spielraum, die Unterwelt mit allen Schrecken auszustatten. Die getheilte Bühne zeigte auf der einen Seite den Eingang zum Tartarus, auf der andern Seite das Innere, den Cerberus, die Furien, Ixion's Tod, des Sisyphus Stein, das Faß der Danaiden und selbst den Tantalus im Wasser, denn auf alle diese weist des Pluto Rede hin. Aber man muß dem Dichter die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß, wenn er auch keine wirkliche Tragödie schrieb, einzelne Theile ein dichterisches Talent beweisen, und wenn er das Stück wirklich in nur zwei Tagen schrieb, so muß er in einer begeisterten Stimmung gewesen sein, die es nur bedauern läßt, daß ihn die gelehrte Richtung seiner Zeit von dem wahren nationalen Kunststreben abzog. Das Dramatische ist in dem Stück im Ganzen schwach, eine weitere Charakterentwicklung, als sie in der alten Fabel schon im

Allgemeinen angedeutet ist, nicht zu finden. Dagegen aber ist das idyllische und lyrische Element, wie auch in den Dichtungen des Lorenzo von Medici, vorherrschend. Der erste Akt erinnert ganz an den Meister der römischen Eklogen, und wenn wir die Ballate des Mopsus nicht grade für ein Meisterwerk halten wollen, so ist schon der Klaggesang der Dryaden im zweiten Akt durch seinen lyrischen Schwung viel vollendeter, in steigender Begeisterung läßt der Dichter den Orpheus in der Unterwelt seine flehenden Stanzen des alten Zaubersängers würdig vortragen, bis endlich die wahrhaft klassische Dithyrambe der Mänaden den Schluß macht. Die Italiener rechnen es ihm zur großen Ehre an, daß er grade die erste italienische Dithyrambe gedichtet habe, es mag ihm aber eher zum Ruhm gereichen, daß ihn kein späterer Dichter in dieser Gattung übertroffen hat. Das ganze Stück lautet:

Ciascun segua, o Bacco, te,
Bacco, Bacco, oè, oè.
Di corimbi, e di verd' edere
Cinto il capo abbiam così,
Per servirti a tuo richiedere
Festeggiando notte e dì.
Ognun beva: Bacco è qui;
E lasciate bere a me.
Ciascun segua etc.
Io ho vuoto già il mio corno,
Porgi quel cantaro in qua;
Questo monte gira intorno,
O 'l cervello a cerchio va;
Ognun corra in qua o in là,
Come vede fare a me.
Ciascun segua etc.
Io mi moro già di sonno,
Sono io ebra o sì o no?
Più star dritti i piè non ponno,
Voi siet' ebri, ch' io lo so.
Ognun faccia com' io fo:
Ognun succe come me.
Ciascun segua etc.

Ognun gridi Bacco, Bacco,
E pur cacci del vin giù.
Poi col sonno farem fiacco,
Bevi tu, e tu, e tu.
Io non posso ballar più.
Ognun gridi oè, oè.
Ciascun segua, o Bacco, te.
Bacco, Bacco, oè, oè.

Das Beispiel von Mantua erweckte in vielen Städten Nacheiferung. Der Herzog Ludwig Sforza ließ in Mailand ebenfalls ein Theater eröffnen, und der Herzog von Ferrara reiste oft mit großem Gefolge hin, um die festliche Darstellung zu sehn. In Venedig wurde 1494 eine italienische Komödie von Jacobo Nardi, l'Amicizia, aufgeführt, welche Merkur mit einem Prolog eröffnete. Nirgends aber fand die dramatische Kunst bessre Aufnahme und angelegentlichere Pflege, als an dem prachtliebenden und reichen Hof zu Ferrara. Der Herzog Herkules I., welcher in Prachtliebe mit den mächtigsten Königen wetteiferte, ließ in dem Hof seines Palastes ein Theater errichten, wo eine lange Zeit die dramatischen Feste stattfanden. Sein Eifer in Beförderung des Theaters hätte einen bessern Erfolg verdient, und daß dem ungeachtet nur so wenige Nationaldramen an diesem Hof ans Licht traten und diese wenigen kaum die nachsichtigste Kritik befriedigen, während im Epos so Vorzügliches geleistet wurde, sollte uns fast den Beweis liefern, daß die dramatische Kunst nicht zu dem Geist der Italiener paßt. Der Herzog nahm daher zu den lateinischen Komikern seine Zuflucht und ließ sie theils von den an seinem Hof lebenden Gelehrten, theils von Fremden übersetzen. Die erste Aufführung war am 25. Januar 1486 die Menächmen des Plautus, an deren Uebersetzung er selbst geholfen hatte und deren würdige Ausstattung er sich 1000 Dukaten kosten ließ. Sie soll aber auch die Bewunderung von ganz Italien erregt haben, und von weiter Ferne, von Mantua, Bologna, selbst von Florenz waren die Fürsten und Herren mit großem Gefolge gekommen, um Zeuge dieses Schauspiels zu sein. Die zweite geschah am 21. Januar des folgenden Jahrs und dazu hatte der Fürst Niccolò von Corregio ein Originalstück, eine Art Hirtendrama, Cefalo, in 5 Akten in Ottava Rima, geliefert,

welches er selbst aber im Prolog nicht recht zu bestimmen wußte, daher er Jedem nach seinem Ermessen überließ, es Komödie oder Tragödie zu nennen. Fünf Tage darauf war wieder ein großes Fest in Ferrara und wurde der Amphitryo von Plautus gegeben. Die lateinischen Komödien fanden solchen Beifall, daß man sie öfters bei Festen wiederholte, z. B. 1491 bei der Vermählung des Alfonso von Este mit der Anna Sforza, 1493 bei dem Besuch des Ludwig Moro. Den Amphitryo hatte Pandolfo Collenuccio in Terza Rima übersetzt, derselbe schrieb aber auch eine Originatragödie, Joseph, für dasselbe Theater. Noch eine Menge andrer Gelehrten waren fortwährend mit Uebersetzungen des Plautus und Terenz beschäftigt, wie Guarini, und alle diese Stücke gefielen so gut, daß in einem Monat, im Februar 1499, drei derselben, Trinummus und Penulus von Plautus und Eunuchus von Terenz zwei und dreimal wiederholt wurden. Unter den Originalschauspielen bemerken wir nur noch zwei Tragödien von Antonio von Pistoja in Terza Rima und mit Gesängen (die eine Filostrato e Pamfila, die andre Demetrio, König von Theben) und den Timone des Bojardo (Verfassers des Verliebten Roland) in 5 Akten und Terza Rima, den dieser auf Verlangen des Herzogs von Ferrara gedichtet hatte und der gewöhnlich für den ersten Versuch im italienischen Lustspiel angesehn wird. Dieser Timone ist übrigens nichts anders und der Verfasser gab ihn auch für nichts anders, als eine versifizirte Uebersetzung des Gesprächs von Lucian unter demselben Namen. Denn der Titel heißt: Timone, Commedia tradotta da un dialogo di Luciano, a compiacenza dell' ill. Sgr. Ercole Estense Duca di Ferrara. —

Tiraboschi theilt zwei für die Geschichte des Theaters zu Ferrara wichtige Briefe mit. Der eine ist vom Herzog selbst an den Franz Gonzaga von Mantua, worin der Erste sich entschuldigt, dem Andern nicht die gewünschten Copien der aufgeführten Plautinischen und Terenzischen Lustspiele schicken zu können, weil die Schauspieler, welche sie aufführten, sich mit ihren einzelnen Rollen nach allen Ländern hin, besonders nach Neapel und Frankreich zerstreut hätten, woraus also erhellt, daß hauptsächlich von Ferrara aus sich die dramatische Kunst nach den andern Ländern hin verbreitete. Der andre Brief ist von dem

Prior des Benediktinerklosters an den Herzog Herkules vom Jahr 1503 und begleitet einen Pack Schauspiele, die in Florenz gegeben wurden, und die der Prior nach Ferrara schickt, nicht damit der Herzog von den Florentinern die Schauspielkunst lerne, sondern damit er ersehe, wie groß der Unterschied zwischen seinen und den Florentinischen Schauspielen sei, in welchen letztern die Possen unter die heiligsten Dinge gemischt seien.

In Rom war die glänzendste Zeit für das italienische Theater die Regierung des Papstes Leo X.; doch fehlten besonders dort alle Elemente für die tragische Kunst. Dieser Mediceer liebte allerdings die Poesie, und die unermeßlichen Reichthümer, die ihm Dummheit und Aberglaube aus allen Ländern Europa's sammelten, flossen zum großen Theil an seine Tafel, die täglich von lustigen Reimern und Possenreißern belagert war, und er nahm alle an, wenn sie ihn nur mit ihren Versen belustigten. Diese Vorliebe für die komische Dichtung unterdrückte jedes ernste Genie, was ohnedies in Italien eine Seltenheit war. Um auch die Komödie in Rom zu heben, ließ der Papst die Akademiker von Siena an seinen Hof kommen, welche sich die Gesellschaft der Rohen, Congrega de' Rozzi, nannten und sich schon längst in Siena durch ihre burlesken Darstellungen einen Ruf erworben hatten. Diese machten auf einer im Vatikan (Rom hatte noch kein ständisches Theater) errichteten Bühne die römischen Prälaten mit den Lustspielen des Plautus und Terenz und mit ihren Originalpossen bekannt. Unter den von den Rozzi in Siena aufgeführten Komödien ist nur Eine bemerkenswerth, und zwar hauptsächlich wegen ihres Inhalts, weil denselben auch Shakspeare in einer Komödie bearbeitet hat, wie man sogleich aus dem Inhalt ersehn wird. Dies ist die Virginia, oder auch ohne besondern Titel die Komödie des Bernardo Accolti von Arezzo, den wir schon als Sonettendichter unter dem Namen l'Unico Aretino haben kennen lernen. Die Fabel des Stücks ist aus der 9. Novelle der 3. Giornata des Decamerone von Boccaccio genommen. Virginia, die Tochter eines Arztes und in der Heilkunst erfahren, verliebt sich in einen Fürsten. Der König, der auch Lehnsherr dieses Fürsten ist, liegt gefährlich krank. Virginia unternimmt die Heilung desselben und verlangt zum Lohn die Hand jenes Fürsten. Der König wird geheilt und der Fürst,

der eine gewisse Camilla mit der größten Leidenschaft liebt, muß wider seinen Willen der Retterin seine Hand geben. Er weiß sich aber nicht in sein Schicksal zu ergeben und entfernt sich gleich nach der Trauung. Alle seine Freunde suchen umsonst die Sache zu Gunsten der Virginia zu vermitteln. Er willigt endlich, von den Fürbitten ermüdet, ein, die Tochter des Arztes als seine Gemahlin anzuerkennen, unter der Bedingung, daß sie ihm einen kostbaren Ring, den er nie vom Finger zieht, und zweitens einen Sohn bringe, den er selbst mit ihr erzeugt hat, und setzt darauf seine Werbungen bei der Camilla eifrig fort. Virginia folgt ihm nun verkleidet und weiß die Camilla und ihre Mutter in ihr Interesse zu ziehn. Dort wird nun die Intrigue so eingeleitet, daß der Fürst mit seinem Ring eine Nacht bei der Camilla erkaufen muß und dann Virginia ihrer Freundin Stelle einnimmt. Auf diese Art werden beide Bedingungen erfüllt und Virginia die anerkannte Gemahlin des Fürsten. — Die Aufführung dieser Komödie zeugt freilich noch von der Kindheit der dramatischen Kunst, aber auch von dem lähmenden Einfluß, den die petrarchische Sonettenwuth auf die italienische Poesie überhaupt ausgeübt hat, indem auch dieses Lustspiel, wie fast alle übrigen Compositionen dieser Art sich nicht über die lyrische Sphäre hat erheben können.

Wir sind nun über den Ursprung des italienischen Theaters hinaus an der glänzenden Periode desselben angelangt, welche mit Ariost's Cassaria, Bibbiena's Calandra und Trissino's Sofonisba anfängt. Die geschichtliche Uebersicht jener Anfänge führt uns noch zu einigen Bemerkungen. Es scheint vorerst im Allgemeinen, daß die Italiener zur ernstern Tragödie nicht organisirt sind und darin nie etwas Ausgezeichnetes leisten werden. Ihre ganze Natur, ihr Hang zu oberflächlichem Sinnenreiz, zu schnell vorübergehenden, abwechselnden Eindrücken und Genüssen, ließ sie mit besonderer Vorliebe immer mehr das Aeußere, die Form vervollkommnen, worüber sie den tiefer liegenden Inhalt oft übersahen. Daher warf sich in den frühesten Zeiten ihr dramatisches Talent nur auf die Mimik, worin sie Meister und Lehrer der Römer waren; bei dem Wiedererwachen der Kunst erhielten bald die Opern, Ballette und ähnliche theatralische Ergötzungen die Oberhand, wobei die dramatische Bedeutung gänzlich

untergeordnet war; und selbst bei dem Tragiker Alfieri liegt der tragische Ernst oft nur in der Form, in der energischen, oft auch gezwungen abgeschnittenen und gepreßten Sprache, die er sich eigens dazu gebildet zu haben scheint, keineswegs aber in dem Sinn der Handlung. Wie sehr die Italiener an der Form hängen, zeigt sich in ihrer ängstlich sklavischen Nachahmung der Form der alten Komödie und noch in der starren Festhaltung der lateinischen Sprache, die sie in jenem Jahrhundert für jedes Geisteswerk ausschließlich wählten, das ihrer Meinung nach auch im Sinn und in der Bedeutung den Alten gleichkommen sollte. Alle Werke jener Zeit aber, die echt national und in italienischer Sprache abgefaßt waren, streiften in das Gebiet des Leichtfertigen oder Komischen. Dieser besondere Hang zum Oberflächlichen, zur äußern Form hinderte denn auch das tiefe Eindringen in den Charakter und ließ sie deswegen die eigentliche dramatische Plastik, das vollkommne Herausarbeiten eines Charakters vernachlässigen, wovon sich auch in ihrer ganzen dramatischen Literatur wenig Spuren finden. Daneben bemerkt man bei ihnen die Unmöglichkeit, sich für irgend ein Werk einen erhabnen Standpunkt zu einer großartigen allgemeinen Auffassung zu gewinnen, wozu freilich auch ihre völlige Unkenntniß fremder Zustände und Nationalitäten und die dadurch erzeugte Einseitigkeit gewirkt hat. Dieser Mangel zeigt sich in ihrem noch immer spukenden Localpatriotismus, er zeigt sich auch in ihrer Geschichtsliteratur, die meistens eine unübersehbare Reihe sehr fleißig gearbeitete Municipalgeschichten gibt. Was dagegen in der dramatischen Kunst in der niedern Sphäre des blos Förmlichen, des schnell vorübergehenden Genusses gehörte, wurde von ihnen mit besonderer Vorliebe ausgebildet. Sowie sie daher früher ihre Atellanen hatten, so bildete sich in der neuern Zeit vorzugsweise die in vieler Beziehung jenen ganz ähnliche Komödie aus dem Stegreif aus, in deren Possen aber der enge, kleinliche Municipalgeist die Hauptrolle spielte. Aus jenem angeführten Charakterzug erklärt sich auch im 15. Jahrhundert die ausschließliche Aufführung der alten Komödie, da man doch die griechischen Tragiker ebenso gut kannte. Es war derselbe Zug, der sich auch zu den ungereimten Possen hinneigte, womit man die heiligsten Dinge würzen zu müssen glaubte.

Kapitel 3.

Dichter aus dem Kreis Lorenzo's de' Medici.

Ehe wir zur Geschichte der Ritterepopöe übergehn, möge hier noch einiger Dichter erwähnt werden, welche sich um Lorenz von Medici schaaren. Zuerst die Brüder Pulci. Von ihren Lebensumständen ist wenig bekannt geworden, denn sie begnügten sich alle drei mit der Freundschaft der Mediceischen Familie und lebten, fern von allen Staatsgeschäften, nur ihrer Neigung zur Dichtkunst. Doch sollen sie zu einer der ältesten und vornehmsten florentinischen Familien gehören. Der älteste der Brüder scheint Bernardo gewesen zu sein, dessen Gedichte wenig bekannt, nicht einmal alle gedruckt worden sind. Auch in ihnen spricht sich als Hauptzug die Rückkehr zur Natur aus, die überhaupt das Hauptverdienst in den Gedichten des Lorenzo und seines Kreises ausmachten und die bessere Periode der italienischen Literatur vorbereitete. Dieser Zug gab ihm, wie auch Lorenz und Poliziano, die Vorliebe zur Idylle und Naturschilderung, und damit verbundne und vielleicht aus ihr hervorgehende Sanftheit der Gesinnung trieb ihn zum Elegischen hin, von welcher Seite er selbst die Lyrik behandelte. Er machte sich zuerst bekannt durch zwei Elegien, die eine zum Andenken an Cosmus von Medici, die andre auf den Tod der Simonetta, Geliebten des Julian von Medici; dann durch seine Uebersetzung von Virgil's Eklogen, die als die erste italienische gerühmt wird, durch einige selbst erfundne Idyllen und einige Mysterien aus der Passionsgeschichte, die damals Aufsehn machten. Seine Sonette, wovon Roscoe einige mittheilt, sind unbedeutend.

Der zweite der Brüder war Luca Pulci, welcher uns in der Geschichte der Ritterepopöe wieder begegnen wird. Hier erwähnen wir zuerst von ihm ein Gedicht, welches zwar manchen Bestandtheil und zuweilen auch den Schwung eines Epos hat, das wir aber doch nicht in jene Kategorie versetzen können. Dies ist die Beschreibung des großen Turniers, welches Lorenz von Medici 1468 gab und worin er selbst den Preis der Tapferkeit, einen silbernen Helm, davontrug [1]). Das ganze Gedicht

---

1) Diese Giostra del Magnifico Lorenzo de' Medici ist selten gedruckt

hat nur Werth als eine sehr genaue, oft kleinliche, aber klare und lebhafte Beschreibung der Begebenheit, deren aufmerksamer Zuschauer der Verfasser war. Es ist in Oktaven geschrieben. Die kleinsten Umstände in den Zurüstungen zum Kampfspiel und in dem Anzug der Kämpfer sind nicht vergessen. Die Kampfrichter werden alle genannt, die 18 Preisbewerber beschrieben und natürlich dem Lorenzo die meiste Aufmerksamkeit geschenkt. Seine genau geschilderte Rüstung, wobei sein Motto und seine Devise nicht übergangen ist, war ein Geschenk des Herzogs von Mailand, das erste Roß, das er nur zur Parade ritt, war ihm vom König Ferdinand von Neapel, sein Streitroß aber vom Marchese Borso von Ferrara verehrt worden. Daß den griechischen Gottheiten, wie Apollo, Venus und Amor, Rollen zugetheilt worden, war ein unglücklicher Einfluß der gelehrten Dichterpartei, und die ausführliche Beschreibung des Frühlings, in welchem das Turnier gehalten wurde, zeigt auch dieses Dichters Neigung zum Idyllischen, welche später noch mehr vorkommt. Aber in der Ausführung des Kampfes selbst erhebt sich der Dichter zu einiger Wärme und läßt uns in mehrern gelungenen Stellen theils sein Studium des Homer und Virgil, theils das der alten, in Italien allgemein bekannten Ritterromane erkennen. Lorenz kämpft zuerst mit Carlo Borromei, den er besiegt, alsdann mit Braccio von Medici, der seine Lanze mit solcher Gewalt gegen ihn stieß, daß sogar Roland dem Stoß hätte weichen müssen. Zum Glück traf er nicht, aber Lorenzo's Lanze zerbrach bei dem Anprallen in hundert Splitter. Er rannte darauf gegen Carlo von Forme, den er mit zerbrochenem Helm in den Sand warf; aber mit frischem Roß fuhr er nun mit größter Heftigkeit gegen Benedetto Salutati ein, „wie ein Falke, der senkrecht herabstürzt, eine Taube mitten aus der Schaar herausnimmt und mit starkem Flügelschlag wieder zur Höhe strebt."

Vedestu mai falcon calare a piombo,
E poi spianarsi e batter forte l'ale,
Ch'ha tratto fuor della schiera il colombo?
Così Lorenzo Benedetto assale,

---

worden. Man findet sie zugleich mit den Epistole und Ciriffo Calvaneo desselben Dichters in der Ausgabe von Florenz, 1572 in 4.

Tanto che l'aria fà fischiar per rombo.
Non va si presto folgor, non che strale.
Dettonsi colpi che parvon d'Achille,
E balza un Mongibel fuor di faville.

Die Richtung des Luca zur Idylle und zur Naturschilderung macht sich besonders bemerklich in seinem Hirtengedicht **Driadeo d'Amore** in vier Theilen in Ottava Rima. Eine Dryade aus dem Gefolg der Ceres, als diese ihre Tochter suchte, war in dem Apennin zurückgeblieben und hatte das Gebirge mit ihrer Nachkommenschaft bevölkert. Eine ihrer Nachkommen, Lora, Tochter des Apollo, hat ein Liebesverhältniß mit dem Satyr Severeo, Sohn des Merkur. Diana verwandelt den Satyr zur Strafe in ein Einhorn und richtet es so ein, daß Lora ihn auf der Jagd verfolgt und mit ihrem Pfeil erlegt, worauf er in einen Fluß verwandelt wird. Lora sucht indessen ihren Geliebten durch den ganzen Wald, und da eine Nymphe ihr das unglückliche Geheimniß entdeckt, kehrt sie aus Verzweiflung den Spieß gegen die eigne Brust und tödtet sich. Apollo verwandelt sie darauf in einen Fluß und vereinigt sie für immer mit dem Severeo. Wir vermuthen, daß diesem Gedicht eine wahre Begebenheit zum Grunde gelegen habe, wie dem Nimfale Fiesolano des Boccaccio und der Ambra des Lorenzo de' Medici. Ueberhaupt war diese Sitte unter den damaligen Dichtern sehr gewöhnlich, eine auffallende Begebenheit, meist aus dem Bereich der Liebe, in einer idyllisch-lyrischen Form zu idealisiren. Dem Lorenzo zu gefallen wurde dieses Gedicht auch verfaßt und ihm dedicirt. Der Severeo ist ein toskanisches Flüßchen, das aus dem Apennin hervorbricht und die Lora in sich aufnimmt. Nur hat der Verfasser die vielleicht ganz einfache Begebenheit zu sehr mit dichterischen Ausschmückungen überladen, durch welche wir den eigentlichen Gegenstand kaum noch zu erkennen vermögen, und ihr das idyllische Gewand in ganz anderm Sinn umgehängt, als Lorenz seiner Ambra. In dem letztern Gedicht hat sich der Schmerz um die verlorne Lieblingsbesitzung in der einfach schönen Composition veredelt und malt selbst den Verlust mit einer Wärme, die alle geborgten Farben überflüssig machte. Denn die Schilderung der schönen Insel gab sich von selbst, das leidende Verhalten, mit dem sie sich dem drängenden Unglück

ergeben mußte, erzeugte von selbst die Metamorphose in ein duldendes weibliches Wesen, sowie der verheerende Ungestüm des Flusses auf natürliche Art an einen rücksichtslosen Liebhaber erinnerte. In dem Driadeo aber will es uns scheinen, als ob alle Elemente der Idylle erst mühsam zusammengesucht und dann nach einer Begebenheit geforscht worden sei, auf die sie wol anzuwenden wäre. In der Ambra zeigt sich ein schöner natürlicher Zusammenhang, hier aber ist die Allegorie gesucht und überladen.

Nicht viel glücklicher hat Luca Pulci seine lyrische Richtung in den achtzehn Heroiden kund gegeben, die er dem Ovid nachgeahmt hat. Wenn in den Heroiden überhaupt schon für den Dichter die undankbare Schwierigkeit liegt, sich nicht nur in fremde Gedanken und Empfindungsweise zu versetzen, sondern diese auch, als aus gemachten Zuständen erweckt, denselben angemessen darzustellen und aus ihnen eine lange Reihe von Gefühlen immer aus demselben Tone zu entwickeln: so war es auch eine unglückliche Idee, grade diese wenigst poetische Gattung, das Erzeugniß einer verderbten Zeit, einer üppigen Phantasie und eines lebhaften Geistes sich anzueignen. Der Erfolg mußte dem Beginnen entsprechen. Die Gedichte sind ohne Wärme und Leben, eine bloße Spielerei mit Empfindungen, die sich der Dichter aus seinem fleißigen Studium des Alterthums gesammelt hatte. Denn außer der ersten Dedikationsepistel der Lucrezia an Laurus, unter welchem Namen leicht die Lucrezia Donati und Lorenz von Medici zu erkennen waren, sind die übrigen Briefsteller lauter Personen aus der alten Mythologie und der römischen Geschichte. So schreibt Jarbas an die Dido, Deidamia an Achilles, Herkules an Iole, Aegistus an Klytemnestra, Hersilia an Romulus, Cornelia an Pompejus den Großen, Marcus Brutus an Portia, und sogar der alte Polyphem schreibt mit einem Kiesel auf einen Stein eine Epistel an seine Galatea, welche so anfängt:

Io ho imparato a scrivere una epistola.
  O Galatea, amor tutto mi stritola,
  Sì sento fiacco il suon della mia fistola,
Polifemo è quel che compone e titola.
  Sopra una lastra scrive con un ciottolo,
  E prima dell' udir da te capitola.

Der jüngste der Brüder, Luigi Pulci, den wir später

als Epiker wieder antreffen, hatte unstreitig am meisten dichterisches Talent, und ist daher zu bedauern, daß er so durchaus die niedre Richtung seiner Zeit und seines Volks, den ironischen Spott und die gemeine burleske Satire zu der seinigen gemacht hat, oder vielmehr, daß er ursprünglich sich ganz darin bewegte, wovon man auch viele Spuren in seinem größern Rittergedicht findet. Er genoß die vertrauteste Freundschaft des Lorenz von Medici, und es ist möglich, daß der an diesem Hofe, in der platonischen Akademie, in dem Verein der Dichter herrschende Ernst der Gesinnung und des Forschens in Luigi das entgegengesetzte Extrem hervorgerufen habe; kurz ein beißender und vernichtender Spott ergießt sich aus seiner Feder über Alles, über platonische Grundsätze und selbst kirchliche Lehren. Ein eignes Geschick führte ihn hierzu mit dem gleichgesinnten Kanonikus Matteo Franco zusammen, und beide Schüler des Burchiello führten nun, wie man sagt, zur Unterhaltung ihres hohen Gönners, eine Correspondenz in Sonetten, worin sie sowol sich selbst gegenseitig als auch alle höhern Interessen durch Spott niederzuwerfen suchten. Selbst diese Correspondenz war eine Ironie gegen das Publicum, denn sie lebten, der darin gehäuften giftigsten und schmuzigsten Beschimpfungen ungeachtet, in der ungestörtesten Freundschaft zu einander. Von welcher Art die Ausfälle oft waren, zeigt die Menge von Witzen, welche dem Franco seines Gegners Name (pulce, Floh) eingab. Von diesen Sonetten haben sich über 140 erhalten. Sie offenbaren mit den Produkten des Burchiello und seiner Nachahmer, sowie der Novellendichter schon ganz den Charakter, der sich im folgenden 16. Jahrhundert in seiner ganzen Stärke entwickeln sollte und da so nachtheilig auf die italienische Poesie gewirkt hat. Unglücklicher Weise hatte sich ihr Spott nicht auf den Kreis des Cynismus beschränkt, worüber sie damals von keiner Seite her Anfechtung erlitten hätten, sondern auch über Dinge verbreitet, worin die Kirche keinen Scherz verstand. Unter andern brachte Pulci in einem Sonett eine Untersuchung über die Natur der Seelen und ihren Zustand nach dem Tode[1]), was das Verbot

---

1) Das Sonett lautet:

Costor, che fan si gran disputazione
Dell' anima, ond' ell' entri, o ond' ell' esca,

und die Verdammung der ganzen Sammlung durch die Inquisition zur Folge hatte. Vielleicht bewog ihn dies später, einige Gedichte geistlichen Inhalts zu verfassen, wie seine Confessione, sein Credo, ein Kapitel über den Vers: Popule mi und ein Kapitel und einige Sonette alla Croce und a Gesù Cristo (gedruckt in Florenz 1597 in 4.). Eine unglückliche Idee war es, des Lorenzo reizende naive Nencia da Barberino nachzuahmen, was Pulci mit seiner Beca da Dicomano that, worin er dieselbe Form und Sprache gebrauchte, dieselben bäurischen Ausdrücke anwandte, was aber, da die Grazie und natürliche Einfalt fehlt, eher einen widerlichen Eindruck machte. Die Zeit hat über alle diese Produkte gerichtet und sie der Vergessenheit übergeben.

Der berühmteste unter Lorenzo's Freunden war Angelo Poliziano. Leider gehört der bei weitem größte Theil seiner literarischen Thätigkeit nicht in unsre Untersuchung. Sein eigentlicher Name war Angelo Ambragini, den Namen Poliziano gab er sich von der durch ihren Wein bekannten toskanischen Stadt Monte Pulciano, wo er 1454 geboren war. Sein Vater, der als Opfer einer Privatfeindschaft fiel, hinterließ den früh

---

O come il nocciol si stia nella pesca,
Hanno studiato in sù 'n un gran mellone.
Aristotile allegano e Platone,
E voglion ch'ella in pace requiesca
Fra suoni e canti, e fannoti una tresca,
Che l'empie il capo di confusione.
L'anima è sol, come si vede espresso
In un pan bianco caldo un pinocchiato,
O una carbonata in un pan fesso.
E chi crede altro, ha il fodero in bucato,
E que' che per l'un cento hanno promesso,
Ci pagheran di succiole in mercato.
Mi dice un che v'è stato
Nell' altra vita, e più non può tornarvi,
Che appena con la scala si può andarvi.
Costor credon trovarvi
E beccafichi e gli ortolan pelati,
E buon vin dolci, e letti spiumacciati,
E vanno drieto a' frati.
Noi ce n'andrem, Pandolfo, in val di buja,
Senza sentir più cantar: Alleluja!

nach Florenz gekommenen Angelo in sehr drückenden Umständen; aber dieser hatte die Hülfsmittel, die ihm schon Peter von Medici, an den er empfohlen war, angedeihen ließ, so vortrefflich benutzt, daß er schon in seinem 14. Jahr durch griechische und lateinische Gedichte sich einen bedeutenden Namen machte. Aber auch mit Lorenz kam er in entferntere Beziehung, da er den Landino, Ficino und Argyropylus, so wie jener zu Lehrern hatte und sich ihm selbst einmal mit einem lateinischen Gedicht, worin er ihn um Unterstützung bat, näherte. Das schon besprochene große Turnier in Florenz änderte auf einmal seine Lage. Lucas Pulci hatte den Sieg des Lorenz in diesem Turnier gefeiert und sich dadurch einen glänzenden Erfolg bereitet. Dieser Umstand scheint mir am meisten den Entschluß in dem jungen Poliziano erweckt zu haben, durch eine ähnliche Arbeit sich dem Lenker der florentinischen Republik zu empfehlen und sein Glück dadurch zu begründen. So besang er den Sieg des Giuliano von Medici, wodurch er seinen Zweck vollkommen erreichte. Daß dies aber sein Zweck war und er diesen mehr als die Arbeit selbst vor Augen hatte, beweist nicht nur der Umstand, daß er, nachdem die Absicht erreicht war, das ganze Gedicht kaum angefangen liegen ließ und überhaupt die italienische Poesie so gering schätzte, daß er später nur noch einmal, und dies nur aus Rücksicht gegen einen hochstehenden Gönner, sich zu einer bedeutendern Composition in dieser Sprache hergab (Orfeo), sondern auch, daß das ganze Gedicht eigentlich an Lorenz gerichtet ist und dieser darin immer auf das schmeichelhafteste erwähnt wird, wie z. B. in der Stanze:

E tu ben nato Laur, sotto il cui velo
Fiorenza lieta in pace si riposa,
Nè teme i venti, o 'l minacciar del cielo,
O Giove irato in vista più crucciosa,
Accogli all' ombra del tuo santo stelo
La voce umil, tremante e paurosa;
Principio e fin di tutte le mie voglie,
Che sol vivon d'odor delle tue foglie.

Pulci besang den Lorenzo als Sieger in dem Turnier, Poliziano dessen Bruder Julian. Auf eine unbegreifliche Art sind schon bei den Zeitgenossen zwei Umstände unaufgeklärt und seitdem

in undurchdringliches Dunkel gehüllt geblieben, ob nämlich nur ein oder zwei verschiedene Turniere stattfanden, und wann Polizian sein Gedicht veröffentlicht habe. Nach Roscoe's kritischer Zusammenstellung aller Zeugnisse scheint es mir wahrscheinlich, daß im Jahr 1468 zwei Turniere waren, daß Lorenz in dem ersten Sieger blieb und sein Bruder in dem zweiten, welches vielleicht den folgenden Tag als Fortsetzung des erstern gegeben wurde. In dem angeführten Jahr zählte aber Polizian erst 14 Jahr, und diese frühe Jugend, verglichen mit mancher reifen Stelle im Gedicht gab den Gelehrten einen großen Anstoß in Bestimmung der Zeit der Abfassung. Uebrigens schrieb Polizian sein Gedicht auch nicht in demselben Jahr, sondern jedenfalls beinahe zwei Jahre später, als Lorenz die Regierung angetreten hatte, wie Ginguené aus der mitgetheilten Stanze richtig schließt; auch sah er erst den Erfolg, den Pulci mit seinem Gedicht hatte, und brauchte wol ungefähr ein Jahr zur Abfassung des seinigen. Diese fällt also wahrscheinlich zwischen das 17. und 20. Jahr seines Lebens.

Aus der ersten Stanze, welche die Exposition des Ganzen gibt, erfahren wir, daß nicht nur der Sieg des Julian, sondern auch seine Liebe Gegenstand des Gedichts sein soll, daher auch Amor von dem Dichter in zwei schönen Stanzen zum Beistand aufgerufen wird, besonders in der zweiten des Gedichtes:

O bello Dio, ch' al cor per gli occhi spiri
Dolce desir d'amaro pensier pieno,
E pasciti di pianto e di sospiri,
Nutrisci l'alme d'un dolce veneno;
Gentil fai divenir ciò che tu miri,
Nè può star cosa vil dentro al tuo seno;
Amor, del quale i' son sempre suggetto,
Porgi or la mano al mio basso intelletto.

Im Anfang wird der Held als kräftiger Jüngling in der schönsten Blüte seiner Jahre geschildert, in allen ritterlichen Uebungen Meister, ein großer Liebhaber der Jagd, allen Nymphen gefährlich; aber er verachtet Amors Macht, verabscheut der Liebe Freuden und Leiden, und ruft seinen Freunden und Allen, die in solchen Fesseln schmachten, strenge Vorwürfe zu, ermuntert sie sich von dieser „Pest" zu befreien und malt ihnen in schönen

Farben die Freuden und das freie Leben der Jagd. Wir haben hier gleich Gelegenheit, das Talent des Dichters zu Beschreibungen hervorzuheben, das wir schon als eine Haupteigenschaft an allen Dichtern aus Lorenzo's Zeit angeführt haben. In der 17. Stanze leitet er seine Beschreibung der Jagd mit den schönen Versen ein:

Quanto è più dolce, quanto è più sicuro
Seguir le fere fuggitive in caccia
Fra boschil antiqui fuor di fossa o muro,
E spiar lor covil per lunga traccia!
Veder la valle e 'l colle e l'aer puro,
L'erbe, i fior, l'acqua viva, chiara e ghiaccia!
Udir gli augei svernar, rimbombar l'onde,
E dolce al vento mormorar le fronde.

Amor hört die Schmähungen gegen ihn und von Zorn entbrannt beschließt er, seine Macht an dem trotzigen Jüngling zu zeigen und ihn durch ein paar schöne Augen zu besiegen. An einem schönen Frühlingsmorgen zieht Julian auf die Jagd, deren Beschreibung wieder ganz meisterhaft ist, Amor täuscht ihn durch das Bild einer schönen Hirschkuh und lockt den hitzigen Jäger tief in den Wald auf eine schöne blumige Wiese. Hier verwandelt sich die Hirschkuh in eine reizende Nymphe, der Liebesgott verbirgt sich in ihre Augen und schießt von da einen Pfeil in des Jägers Herz. Dieser wird bei dem Anblick der beim Flechten einer Blumenkette sitzenden Nymphe, deren Anmuth durch einige Stanzen geschildert wird, von so heftiger Liebe entzündet, daß er zitternd auf dem Flecke stehen bleibt, in ihre Betrachtung verloren. Endlich nähert er sich ihr und sie antwortet ihm auf seine Anrede mit süßer Stimme. Das Einbrechen der Dunkelheit trennt sie, und Julian, der von seinem Jagdgefolge noch die halbe Nacht im Wald gesucht wird, geht allein und gedankenvoll nach Hause. Amor, voll Freude über seine Rache, eilt nach der Insel Cypern, um seiner Mutter den Triumph zu erzählen. Nun füllt die ganze übrige Hälfte des ersten Buchs durch 58 Stanzen eine Beschreibung der Insel, des Palastes der Venus, ihrer Umgebung und Beschäftigung, worin der Dichter die köstlichsten Reize, welche die glühendste Phantasie in ein blumiges Gewand weben mag, vereinigt hat. Ariosto und Tasso nahmen

hier unstreitig ihr Muster zu den Zauberinseln der Alcina und Armida. Kein rauher Wind, kein Wechsel der Jahreszeit ist hier, sondern ewiger Frühling.

Nè mai le chiome del giardino eterno
 Tenera brina, o fresca neve imbianca:
 Ivi non osa entrar ghiacciato verno;
 Non vento l'erbe, o gli arboscelli stanca:
 Ivi non volgon gli anni il lor quaderno;
 Ma lieta primavera mai non manca,
 Che i suoi crin biondi e crespi all' aura spiega,
 E mille fiori in ghirlandetta lega.

Da der Dichter einmal die alte heidnische Göttin in sein modernes Rittergedicht als wesentliche Leiterin der Intrigue eingeführt hat, so trägt es zur Belebung des Gemäldes sehr bei, daß die verschiedenen Nuancen der Liebe und der Leidenschaft, welche sie erweckt, als allegorische Figuren handelnd dargestellt werden. Die Liebesgötter wetzen mit Freudengeschrei ihre Pfeile auf einem Schleifstein, welchen Lust und Hinterlist umdrehen, und die trügerische Hoffnung und eitler Wunsch gießen Wasser auf. Süße Furcht und schüchterne Lust wandeln mit Liebeszorn und Frieden, der wachsame Argwohn durchstreift die Pfade und die Freude tanzt mitten auf dem Weg. Die Wollust ergeht sich mit der Schönheit, hier flieht Zufriedenheit, dort sitzt die Qual, der blinde Irrthum flattert hier und da, auch Wuth, Reue, Grausamkeit und Verzweiflung sind im Gefolge. Leiser Betrug, verstohlnes Lächeln, listige Winke, Boten des Herzens und starre Liebesblicke lauern unter Blumen auf die Jünglinge; aber das Antlitz in die Hand gestützt sitzt das Weinen in der Gesellschaft der Schmerzen, und zu allen ohne Wahl fliegt neckend die Keckheit (Stanze 73 bis 76 des ersten Buchs). Hierauf werden die Pflanzen und Thiere in dichterischer Ordnung und steter Beziehung auf den Wohnsitz der Liebe beschrieben, dann selbst der Palast der Göttin, aus Edelsteinen erbaut, welche die Nacht mit Tagesglanz erfüllen, mit herrlichen Skulpturarbeiten, welche die Geburt der Venus (nach Hesiod) und die Wirkungen ihrer Macht an Jupiter, Neptun, Apollo und andern Göttern und Halbgöttern darstellen.

In diesen Palast eilt Amor, findet seine Mutter noch auf dem Lager, nachdem sie Mars eben verlassen, und erzählt ihr seinen Sieg (Zweites Buch). Venus ist hoch erfreut bei der Nachricht, daß ein so hochherziger, stolzer Jüngling sich ihrer Macht endlich unterworfen. Aber sie will nun, daß er, um ihren Sieg bedeutender zu machen, sich neuen Sieg erwerbe. Sie befiehlt daher allen Amoretten, sich mit ihren Waffen zu rüsten, mit dem kriegerischen Ungestüm des Mars zu erfüllen und die jugendlichen Herzen in Florenz mit Kampfeslust zu entflammen. Während diese mit Eifer den Auftrag vollziehen, geht Pasithea, auf der Venus Geheiß, zu ihrem Gemahl, dem Gott des Schlafs, und überredet ihn, den Julian durch einen Traum zum Kampf zu reizen. So geschieht es. Beim Anbruch der Morgendämmerung sieht Julian die schöne Nymphe aus jenem Wald, aber ebenso kriegerisch und stolz, als sie vorher sanft war. Sie hat die Brust mit der Aegide gegen die Liebespfeile geschützt, bindet den Amor an eine Olive und rupft ihm die Flügel aus und zerbricht seinen Bogen. Amor ruft den Julian zu Hülfe, und zeigt, da dieser vor Minerva's Waffen verzagt, auf den Ruhm, der eben mit der Poesie und Geschichte vom Himmel kommt, ihn mit Kampfeswuth erfüllt und den Lorbeerkranz als Preis zeigt. Julian springt vom Lager auf, fühlt sich von Ruhmbegierde durchdrungen, und nach einer Anrufung an die Minerva ist er zum Turnier gerüstet.

Hier bricht das zweite Buch noch vor seiner Mitte ab und das ganze Gedicht ist sonach ein Fragment geblieben; was aus ihm geworden wäre, läßt sich aus diesem Anfang, nach welchem der Plan sehr umfassend gewesen zu sein scheint, gar nicht mehr bestimmen. Die Art der Composition, die Einmengung allegorischer Personen und aller Götter und Göttinnen in eine so ganz moderne christlich-ritterliche Dichtung erinnert ganz an Boccaccio, der auch zwischen der antik-plastischen und der modern-sehnsüchtigen Richtung schwankte, und es ist die Frage, ob nicht die italienische Poesie zwischen beiden Kreisen unsicher fortgeschwebt hätte, wenn sie nicht durch einen Anstoß von Außen, durch die Ritterromane, so kräftig bestimmt worden wäre, wodurch sie sich ganz dem Romantischen zuwendete und die alte plastische Kraft nur noch in Beschreibungen wirken ließ. Ueber die Boccaccischen

Dichtungen erhebt sich Polizian durch die ausnehmende Zartheit seiner Sprache, Grazie und Harmonie seiner Stanzen, worin ihn weder Boccaccio noch Tasso übertroffen haben. Wenn seinen Gedichten die plastische Lebendigkeit in Boccaccio's Charakter abgeht, so bezeigt er dafür die bezeichnende Wirkung seiner Zeit und seines Dichterkreises, die von den vorhergehenden unnatürlichen Uebertreibungen wieder zur Natur und deren liebevoller Ausmalung und Behandlung zurückführt, in schönen treffenden Schilderungen und Gleichnissen vollkommen thätig. Hierin hat er den Epikern so gut vorgearbeitet, daß selbst Ariosto und Tasso, wie Ginguené aus mehrern verglichenen Stanzen nachgewiesen hat, mehreres nachgeahmt und fast wörtlich in ihr Werk aufgenommen haben. Unter seinen Gleichnissen sind manche mit antiker Lebendigkeit und Ausführlichkeit ausgeführt, wie z. B. in der 39. Stanze des ersten Buchs, wo er beschreibt, wie Julian in der heftigsten Verfolgung der Hirschkuh plötzlich beim Anblick der Nymphe bezaubert steht:

Qual tigre, a cui dalla petrosa tana
Ha tolto il cacciator suoi cari figli,
Rabbiosa il segue per la selva Ircana,
Chè tosto crede insanguinar gli artigli:
Poi resta d'uno specchio all' ombra vana,
All' ombra che i suoi nati par somigli:
E mentre di tal vista s'innamora
La sciocca, il predator la via divora.

Seine Naturschilderungen zeigen aber nicht nur eine genaue Beobachtung, sondern auch eine wahre Liebe zur Natur an, die er mit seinem Freunde Lorenz von Medici theilte; manche derselben sind äußerst lieblich, wie besonders die verschiednen Schilderungen des Abends: Stanze 54

Or poi che 'l sol sue rote in basso cala,
E da quest' arbor cade maggior l'ombra,
Già cede al grillo la stanca cicala,
Già il rozzo zappator del campo sgombra;
E già dall' alte ville il fumo esala;
La villanella all' uom suo il desco ingombra.

und Stanze 60

La notte, che le cose ci nasconde,
Tornava ombrata di stellato ammanto,
E 'l lusignuol sotto l'amate fronde
Cantando ripetea l'antico pianto.
Ma solo a' suoi lamenti Ecco risponde;
Ch'ogni altro augel quetato avea già il canto.
Dalla Cimmeria valle uscian le torme
De' sogni negri con diverse forme.

oder des Anbruchs der Morgendämmerung, II, Stanze 27

Tempo era quando l'alba s'avvicina,
E divien fosca l'aria, ov' era bruna;
E già il carro stellato Icaro inchina,
E par nel volto scolorir la luna.

oder die Beschreibung einer Waldquelle, I, Stanze 81

L'acqua da viva pomice zampilla,
Che con suo arco il bel monte sospende;
E per fiorito solco indi tranquilla
Pingendo ogni sua orma al fonte scende:
Dalle cui labbra un grato umor distilla,
Che 'l premio di lor ombre agli arbor rende.
Ciascun si pasce a mensa non avara;
E par che l'un dell' altro cresca a gara.

Wie lebendig malt er endlich den eilenden Flug des Amor, der seiner Mutter die Siegesbotschaft bringt: I, Stanze 121

Or poi che ad ali tese ivi pervenne,
Forte le scosse, e giù calossi a piombo,
Tutto serrato nelle sacre penne,
Come a suo nido fa lieto colombo.
L'aer ferzato assai stazion ritenne
Della penuta striscia il forte rombo.
Ivi racquete le trionfanti ale,
Superbamente inver la madre sale.

Solche wirklich klassische Schönheiten lassen es doppelt bedauern, daß eine solche dichterische Kraft durch die vorherrschende gelehrte Richtung für die italienische Poesie verloren ging, denn aus vielen genialen Stellen in Polizian's Gedicht, wie auch in seinem Orpheus kann man ahnen, daß dieser Geist eine neue Epoche begründet haben würde, wenn er sich ganz auf nationa-

lem Boden gehalten und seine Kraft an den antiken Mustern nur gebildet und geläutert hätte. Aber es war das Schicksal der italienischen Poesie, daß sie sich nicht von selbst aus den Fesseln des Alterthums befreien und von ihrem Innern heraus ein neues Leben beginnen konnte, sondern selbst bei der Anregung und dem frischen Blut, das sie von fremden Nationen erhielt, immer noch krankhaft an dem alten Stamme blieb.

Jene Stanzen über das Turnier des Julian legten nun den Grund zu Polizian's Glück. Lorenzo lernte sein außerordentliches Talent kennen und schätzen, er nahm ihn in seinen Palast auf und übergab ihm die Aufsicht über seine Handschriften und Kunstschätze. Bald erhielt er auch das Bürgerrecht von Florenz und die Stelle eines Priors an dem St. Johannescollegium. Er trat später in den geistlichen Stand und ward Doktor der Rechte und Kanonikus bei der Domkirche. Das Vertrauen des Lorenz stieg zur innigen Freundschaft, und Polizian ward zuletzt Erzieher von dessen Kindern, und hatte durch die Großmuth seines Gönners vollkommne Muße und Freiheit von allen Sorgen, um seinen gelehrten Studien nachzugehn. Diese betrieb er mit unglaublichem Eifer. Mehrere Jahre lang lehrte er in Florenz die lateinische Sprache und Literatur und konnte sogar mit Griechen in ihrer Sprache disputiren. Die erstere war ihm aber so vertraut, daß er den aus Neapel zurückkehrenden Lorenz mit improvisirten lateinischen Versen beglückwünschte. Außer seinen vielen gelehrten Arbeiten verfertigte er in derselben Sprache eine Menge Gedichte, Elegien, Oden, Hymnen, Epigramme und einige dem Statius nachgeahmte Silvae, welche nach dem Ausspruch des Varchi dem Original beikamen.

Bei der großen Vorliebe Polizian's für das Alterthum ist es begreiflich, daß er den dichterischen Bestrebungen seiner Zeit fremd blieb und nur selten in dieselbe thätig herübergriff. Wirklich hat er auch, außer seinen in frühester Jugend geschriebenen Stanzen und seinem Orpheus, in dessen Veröffentlichung er kaum willigen wollte, nur noch wenige kleinere Gedichte in italienischer Sprache geschrieben, wahrscheinlich auch nur um seinem Freunde zu gefallen. Darunter einige Canzonen, Ballaten, eine Stanze mit der Ueberschrift Eco und mehrere scherzhafte Gedichte, wahrscheinlich für die Volksfeste. In allen zeigt sich eine blühende

Phantasie, ein lebhafter Geist und ein schöner Versbau, der besonders auch die größern Gedichte auszeichnet[1]).

Noch ein Dichter ist uns übrig aus dem Kreise des Lorenz von Medici, Girolamo Benivieni, der bei seinen Zeitgenossen sehr hoch stand, für uns aber nur Interesse hat als Beispiel, daß auch die platonische Philosophie ebenso gut wie das aristotelische und scholastische System Auswüchse in der Poesie hervorbrachte. Er gehört zu dem platonischen Kreise der Ficino, Poliziano, und war besonders mit Pico von Mirandola vertraut, mit welchem er sich mit gleichem Enthusiasmus in Plato's Schriften vertiefte und dessen System ganz in sein geistiges Leben aufnahm. Aber Pico blieb der Philosophie treu (nur in seiner Jugend hatte er einige Sonette gemacht), Benivieni dagegen hatte ein empfängliches Dichtergemüth, das jeder Richtung offen stand. Er war ganz italienischer Dichter (nur wenige seiner Verse sind lateinisch), aber von der gelehrten Partei, die die Wurzel ihres geistigen Strebens in das Alterthum versetzt hatte. Dabei erfaßte ihn aber, vielleicht eben so mächtig, die Gewalt der modernen sehnsüchtigen Richtung, deren auflösendem, schwächendem Einfluß er nicht, wie die bessern Dichter, Lorenzo und Poliziano, die Sinnlichkeit und Naivetät, das Hangen an der Natur, als gesunde Basis entgegenzusetzen vermochte. Alle diese widerstreitenden Wirkungen brachten ihn in eine elegische Stimmung, worin er denn die dem Christenthum sich nähernde dichterische Seite des platonischen Systems mit der neuen Richtung der Erhebung, des Sehnens, der Heimathlosigkeit in Einigung zu bringen strebte[2]). So vereinigten sich alle die verschiednen Strahlen,

---

1) Alle italienischen Werke Polizian's finden sich zusammen in einem Band der großen Mailänder Ausgabe der italienischen Klassiker vom Jahr 1808, in welchem auch die ausführliche Lebensbeschreibung des Abtes Serassi aus der Paduaner Ausgabe von 1765 wieder abgedruckt ist.

2) Diese elegische Stimmung erreichte ihre Höhe in den Gedichten, welche Benivieni Deploratoria betitelt hat, und wovon wir einige Terzinen, die sich übrigens durch reine, harmonische Sprache auszeichnen, hier mittheilen, um eine Probe von dem Ideengang des Dichters zu geben:

A te, dolce signor, cantando varca
Per l'onde avverse, a te mia navicella
D'angosciosi sospir vien grave e carca.

aus denen sein Geist Nahrung gesogen hatte, in dem Mittelpunkt der göttlichen Liebe, die daher das Hauptthema seiner Gedichte wurde. Hierzu gab ihm die übersinnliche Färbung der platonischen Philosophie, sowie die sinnliche seines christlichen Kultus dieselbe Anregung und dieselbe Materie. Sein Hauptgedicht ist die Canzone l'Amor divino. Man könnte es ein Gegenstück zu Cavalcanti's Canzone über die Natur der Liebe nennen. Wie dort die scholastisch-aristotelische Philosophie dem Dichtertalent feindlich entgegentrat, so hier die platonische, und so wie jenes, hat auch Benivieni's Gedicht einen philosophischen Commentar hervorgerufen, welcher Mühe sich sein Freund Pico von Mirandola unterzog. Wie sehr ihn aber jene durch seine Studien immer mehr gesteigerte Vergeistigung und Sehnsucht von dem wahren dichterischen Boden abzog, zeigen seine Ballatetten, worin er dem Volksgedicht sich zu nähern suchte, die ihn aber in diesem Kreise als ganz fremd erscheinen lassen, wie das Gedicht, welches anfängt:

Non fu mai il più bel solazzo,
Più giocondo, nè maggiore,
Che per zelo e per amore
Di Gesù diventar pazzo.

Dieses unsinnige Ritornell kommt nach jeder Strophe, im Ganzen

---

Morte regge il timon: dura procella
D'amaro pianto agli occhi infermi vela
Dell' alto polo la più fida stella.
Fortuna ha posta a governar la vela
Vergogna, ira, dolor; torbida notte
Gli scogli e' liti e' porti involve e cela.
Già sviluppate le catene e rotte,
Borea superbo orribilmente latra
Libero fuor delle ventose grotte.
Dinanzi all' ira sua torbida ed atra
L'afflitto legno mio per l'onde scuote:
L'arbor rompe, e 'l timon, le vele squatra.
E 'l Ciel, che infin dalle tonanti ruote
Turbato mugghia, con ardente face
L'eccelse nubi fulmina e percuote.

zwölfmal im Gedicht vor, und jede Strophe endigt noch mit dem Wort pazzo. Am Ende verlangt der Dichter, daß die ganze Welt in dieses Wort einstimme:

Ognun gridi, com' io grido:
Sempre pazzo, sempre pazzo!
Non fu mai il più bel solazzo etc.

Dritter Abschnitt.

Zeit der Blüte der italienischen Poesie.

Vom Ende des 15. bis Ende des 16. Jahrhunderts.

Das 16. Jahrhundert ist mit vollem Recht dasjenige, welches die Italiener immer noch mit Stolz und mit Begeisterung nennen. Denn es hat Großes hervorgebracht, woran sich alle kommenden Jahrhunderte bildeten und das den andern Nationen als hohes, oft unerreichbares Muster vorschwebte. Aber indem wir dieses Große bewundern, vermissen wir auch Großes, und dieses doppelt, weil wir die Keime dazu entdecken, und bedauern um so mehr, daß der merkwürdige Schwung in diesem Jahrhundert durch die einseitige Richtung, die schon in der Wurzel des Volkslebens bestimmt war, in manchen Theilen auch nur einseitige Resultate hervorgebracht hat. Zu dieser Richtung hat aber nicht weniger die historische Gestaltung als die innere Natur des Volks beigetragen. Die äußern Uebel, die wir schon im vorigen Jahrhundert bemerkten und die zum Theil dort noch im Werden waren, treten jetzt als vollendete und tiefwirkende Thatsachen hervor. Die äußern Kämpfe begannen, welche Italien in den traurigen Zustand der tiefsten politischen Schwäche und Hoffnungslosigkeit brachten, worin es der leidende Zuschauer fremder Gewaltthaten, die halbtodte Beute und der Zankapfel fremder Eroberer wurde. Während Carl VIII. seinen Eroberungszug machte, während Franz I. und Carl V. die nördlichen Provinzen

zum Schauplatz und zugleich zum Ziel ihres blutigen Kampfes machten, mußten die Italiener, die hier schon eine unwürdige Rolle spielten, ihren Herzen noch eine tiefe Wunde schlagen und das alte Rom plündern sehn, sowie in Neapel sich das spanische Regiment festsetzte. Die innern Kämpfe aber waren mit der politischen Vernichtung der untern Stände, mit der unumschränkten Macht der Aristokratie und der völligen Unterjochung der Staaten durch einzelne Familien beendigt. Dabei waren alle die großen Unternehmungen, an denen jene Zeit so reich war, nur geeignet, die Italiener noch mehr in dem traurigen Zustand der Schwäche zu zeigen. Sie, die fast den Alleinhandel, die unermeßlichen Reichthümer, die herrlichen Colonien hatten, sahen das alles langsam absterben, während andre Nationen, selbst von italienischem Geist geführt, eine neue reiche Welt in Besitz nahmen und ausbeuteten. Sie, die an Kenntnissen, an praktischem Verstand und richtiger Beurtheilung weit vor andern voraus und seit langem die Lehrer von ganz Europa waren, sahen andre Nationen sich kühn von dem schmählichen Joch der Kirche befreien und den richtigen Gebrauch der Vernunft und die Freiheit des Geistes behaupten, sich selbst aber in noch stärkere Geistesfesseln schmieden.

Bei dieser äußern Schwäche aber war die Nation von einem unwiderstehlichen Thätigkeitstrieb beherrscht, der in gleichem Maße zunahm und in dem stolzen Gefühl des seit lange behaupteten Primats im Reiche des Geistes eine fortwährende Nahrung fand. So warf sich die ganze Energie des Volks auf die Kunst und brachte hierin, ungestört von allen andern Interessen, von Länderstreitigkeiten wie von theologischen Sektenverfolgungen, erstaunenswerthe Dinge hervor. Die Italiener geben uns hier dasselbe Schauspiel wie die Griechen und Römer, die auch auf der Spitze ihrer politischen Macht, und in dem Augenblick, wo sie anfingen ihrem Verfall entgegenzugehn, sich zur höchsten Blüte ihrer geistigen Kultur emporgehoben hatten. Derselbe Gang ließ sich vielleicht bei allen Völkern nachweisen, daß sie erst alle Seiten des materiellen Daseins sich erringen, und auf diesem weiten Felde alle ihre Kräfte erwecken und in ihrer Gesammtheit ausbilden und verfeinern mußten, um aus ihnen die Organe der geistigen Blüte zu machen, und je gesunder die Wurzel war,

desto herrlicher hat sich die Blüte entfaltet. Mehr als in irgend einem andern Land war in Italien das Kunststreben allgemein. Die ganze Nation war durch die Verhältnisse darauf hingewiesen und die Huldigung der mächtigsten Eroberer ein nicht geringer Sporn zu größerer Anstrengung. Diese Huldigung mag denn auch die merkwürdige Erscheinung hervorgebracht haben, daß, während ganz Italien im politischen und socialen Leben zerrissen war und die alte Zwietracht und kleinliche Eifersucht die Städte einander entfremdete, im Gebiete der Kunst ein sehr fördernder und erhebender Gemeingeist herrschte und diese eine eigentliche Nationalsache wurde. Dasselbe kann man freilich nicht von der Poesie sagen, bei welcher andre Ursachen gewirkt haben.

Diese stand der religiösen Begeisterung, die allein noch in den bildenden Künsten lebendig wirkte, zu fern und der Gelehrsamkeit zu nahe, als daß die letztere, die von jeher das Unglück der italienischen Poesie war und die reine Anschauung trübte, nicht auch jetzt hätte nachtheilig wirken sollen. Wenn die bildenden Künste von der Kraft und Begeisterung des ganzen Volks getragen wurden, wenn sie nicht nur in der Religion wurzelten und der reinste herrlichste Ausdruck derselben wurden, sondern auch selbst die belebende Kraft derselben annahmen, erhob sich die Poesie auf den Schultern der Gelehrsamkeit, und wenn auch die letztere einen volksthümlichern Boden zu erwerben suchte, so mußte sie doch selbst erst mit den Fesseln ringen, womit sie früher auch die Poesie beengt hatte. Die Gelehrsamkeit brachte das Nationalgefühl auf eine ganz falsche Spur. Sie selbst wurde von dem Geist der Gegenwart wenig gehoben, die Natur fing kaum an sich ihr aufzuschließen, so wendete sie sich ausschließlich dem Alterthum zu, und stärker als je tauchte die unglückliche Idee auf, daß das römische Leben nicht ein für sich geschlossnes Ganze, sondern die Jugend des italienischen Lebens sei. Man sammelte mit lobenswürdigem Fleiß die Denkmäler des Alterthums, die man Denkmäler des Vaterlandes nannte, und wiegte sich mit der Bewundrung der alten Größe der Römer, die man Vorfahren nannte, in eine Scheinbefriedigung der eignen Zustände, die das schlimme Verhältniß des Leidens übersehn ließ. Auch die Geschichte beschäftigte sich besonders gern mit dem Ruhm der Vorfahren, und wenn sie dadurch nicht zur That

erweckte, so mag dies eben in der falschen Stellung gelegen haben, in die sich die italienische zur römischen Welt gesetzt hatte. Obgleich daher fast alle Gelehrten in gemeinsamem Streben die Verherrlichung der geistigen Vorzüge ihres Landes zum Zweck hatten, so führte dies doch nur zu einseitigem Fortschreiten, weil die Gelehrten in dem Volk selbst, in dessen Leben, Geschichte und Institutionen nicht den Boden ihrer Begeistrung fanden und das Volk von dem Wirken und dem Ideenkreise der Gelehrten ganz unberührt blieb. Wenige Dichter hielten sich in ihren Werken ganz rein von diesem Verhältniß. So wie früher Dante's Muse ganz in der scholastischen Gelehrsamkeit gefesselt war, und man selbst in Petrarca's Sonetten die gelehrte Kritik oft das poetische Feuer dämpfen sieht, so zeigen sich auch bei den meisten Dichtern des 16. Jahrhunderts Spuren einer mühsam errungenen Kenntniß des Alterthums und ein Bestreben, den Geist desselben in dem neuen Stoff festzuhalten, und wenn sie nicht gar, wie in vielen Komödien und Tragödien, nur Bearbeitungen oder Uebersetzungen der Alten geben, so müssen doch wenigstens die alten Götter an dem Faden des christlichsten und modernsten Stoffes spinnen.

Das Schlimmste aber für die italienische Poesie war, daß man in dem Chaos der Interessen, Kirche und Alterthum, Scholastik und Platonismus, Politik und Kunst, die Religion nach und nach aus dem Herzen verloren hatte. Diese war unter der kirchlichen Tyrannei schon frühe ganz in die sinnliche Form herausgetreten, war aber mit dieser noch lange in lebendiger Wirksamkeit geblieben. Dann trat aber die scholastische Kirche an ihre Stelle und die Religion rettete sich kaum noch in die bildenden Künste und die Musik. Die Kämpfe, die die Scholastik mit der Religion führte, erweckten für diese noch einiges Interesse; aber sobald die erstere das ganze Feld eingenommen, die Kirche sich mit ihr abgefunden und ihre Macht gesichert hatte, wich die Religion, die in dem Gemüth keine Wurzel mehr fassen konnte, nach und nach gänzlich. Denn das Gemüth war einestheils durch eine übermächtige Sinnlichkeit, die durch nichts gezügelt, in herrschenden Genußtrieb ausartete, in das Gemeine und Flache herniedergezogen worden, anderntheils war es durch den Verstand noch vollends jeder zartern Regung beraubt worden. Denn Sinn-

lichkeit und Verstand beherrschten den Menschen ausschließlich und bezweckten nur gemeinen Lebensgenuß und Vortheil, und in Beiden war die Kirche an der Spitze der Menschheit vorangegangen. Die Kirche des Mittelalters opferte nichts als die Religion und Sittlichkeit, erregte aber durch die ganze Welt den furchtbarsten Zank, Krieg und Greuel aller Art, um ihre selbstgemachten Gesetze aufrecht zu erhalten, mit welchen sie die Welt zur Erreichung ihrer irdischen Privilegien und Vortheile lenken konnte. Dabei wurde die Religion doch immer als Aushängeschild beibehalten, in deren Namen und zu deren Ehre die größten Unthaten geschahn. Aber unterdessen war der Verstand durch die scholastischen Spitzfindigkeiten selbst geschärft worden; die neu erschlossne Welt des Alterthums, zu welchem vielleicht der orthodoxe Zwang selbst hintrieb, der Enthusiasmus dafür, die Collision desselben mit dem Christenthum, erhob ihn zu einer weitern und höhern Weltansicht, wobei ihn die blühende Kunst, in welcher die Religion allein noch lebendig wirkte, eine solche Macht wenigstens ahnen ließ, und er hätte in diesem Schwunge gewiß Großes geleistet, wenn in Italien das Gefühl mehr Kraft gehabt und ihn aus den Fesseln einer schmälichen Sinnlichkeit befreit hätte. Aber er war seit langem ohne Erhebung sich selbst Zweck gewesen und diente dann den Alles verschlingenden materiellen Interessen, dem Handel und Vortheil, dem Genuß und der Eitelkeit. Da er auch hier alles erschöpft hatte, blieb ihm nichts übrig als die negative Seite der Kritik. Er sah die Religion nur in ihrer sinnlichen Form, und sie ließ ihn gleichgültig; er sah das materielle Wohl verschwinden, das Glück sich nach andrer Seite wenden und den Genuß für die Zukunft gefährdet. Zu fein und spitzfindig, um Täuschung zuzulassen, zu sehr von dem Detail des gemeinen Lebens in Anspruch genommen, um sich darüber zu erheben, sah er überall in dem Treiben der Welt, in Religion, Staat und Familie nur Leere und Nichtigkeit. Er hatte das priesterliche Gängelband zerrissen und verabscheuete die Fesseln, die ihm bei der Verderbtheit des Klerus noch unwürdiger vorkommen mußten. Er durchschaute den Schleier, den die Hierarchie über die Religion geworfen und spottete seiner, ohne doch hinter ihm die wahre Religion auffinden zu können, die kein Gegenstand für ihn war. Der frühere heiligende Enthusiasmus

war verschwunden und machte der kritischen Kälte Platz, die nun mit einemmal die politische, sociale und religiöse Schwäche übersah. Daher in allen größern Gedichten dieses Jahrhunderts die unfreundliche Hoffnungslosigkeit, die Unfruchtbarkeit für jedes edlere Gefühl, der niederschlagende herbe Ausdruck der Weltverachtung und Verspottung einer enthusiastischen Zeit, und besonders der empörende Spott gegen alle Aeußerungen des religiösen Gefühls, wie er sich besonders, um unter den vielen Beispielen nur eines zu wählen, in Pulci's Morgante zeigt. Alle frühern Dichter von Ritterromanen begannen ihre Gesänge mit Anreden an die Zuhörer oder mit Gebeten und Reflexionen, oder sie brachten Anrufungen an die Gottheit an freilich sehr unpassenden und profanen Stellen an; allein dies konnte nichts Anstößiges haben, da es in der Zeit und in der Natur des Publikums (aus den untern Klassen), welchem diese Romanzen vorgesungen wurden, gegründet war und aus lauterer Einfalt und Naivetät hervorging. Pulci sang nicht seine Gedichte vor, er dichtete für ein Publikum, das längst den Täuschungen der Kirche entwachsen und über ihr die Religion zu suchen nie gewohnt gewesen war. Er behielt aber die Sitte bei und fing jeden Gesang mit einem Gebet an, worin er das Heilige mit dem Profanen auf keine burleskere Art entweihen konnte, worin er verschiedentlich von der Gottheit und den Heiligen Kraft und Begeisterung erfleht, die tollsten Späße, die dann im Gesang vorkommen, zu erzählen, und das durch den atheistischen Geist, womit er über das Heiligste seinen Spott treibt, empört. So fängt gleich der erste Gesang seines Morgante Maggiore mit den ersten Worten des Evangeliums Johannis an: „Im Anfang war das Wort bei Gott, und Gott war das Wort, und ohne ihn kann nichts geschehen; daher, o gerechter und gütiger und frommer Gott, schicke mir einen deiner Engel, daß er mich begleite und mir eine merkwürdige alte und berühmte Geschichte ins Gedächtniß rufe." Im zweiten Gesang wird der gekreuzigte Jupiter angerufen, daß er die Geschichte beendigen helfe. Im dritten gesteht er seine Sünden, sagt aber nachher, Gott sei doch sein Herr und habe ihm zugesagt, seinem Schiff in den Hafen zu helfen; im vierten wird das Gloria in excelsis in halb lateinischen, halb italienischen Versen parodirt, in einem andern das Gebet des

Herrn, dann wird der heilige Geist angerufen[1]), oder die Jungfrau, dann das Hosianna oder das Te Deum angestimmt. So geht es durch das ganze Gedicht fort, und je profaner ein Gesang ist, desto höher ist der Eingang gehalten. Wie sehr aber der Dichter seinen Spott damit treibt, mag z. B. der Eingang zum 17. Gesang beweisen:

Vergine innanzi al parto e ora e sempre
Vergine pura, vergine beata,
Vergine che 'l tuo figlio in ciel contempre,
Vergine degna, Vergine sacrata,
Vergine ch'ogni cosa guidi e tempre,
Vergine con Gesù nostra avvocata,
Vergine piena di grazia e di gloria,
Vergine eterna, ajuta la mia storia.

Gleich widerlich ist das häufige Anbringen der Taufe, die fast die Hauptangelegenheit der Gesänge zu sein scheint, worauf alle Handlungen hinzwecken, und besonders die empörend leichtsinnige und spottende Art, wie die verschiedenen Taufen motivirt werden. Gleich im Anfang läßt sich Morgante taufen und zwar nur deswegen, weil ihn im Traum eine Schlange angefallen hatte, wobei ihm sein Hülferuf an Mahomed gar nichts half, aber der an Christum ihn errettete. Dann verliebt sich die heidnische Prinzessin, Meridiana, in den tapfern Olivier, lockt ihn in ihre Kammer und verlangt Gegenliebe und sogleich den Beweis derselben. Der Ritter will nicht, weil sie eine Heidin ist. Die Schöne, die nun einmal lüstern geworden ist, verlangt also ohne Umstände nur schnell die Taufe. Der Ritter hat kaum Zeit, ihr nur in 12 Versen die Lehre von der Dreieinigkeit in einem Gleichniß zu erklären, die Erweckung des Lazarus, die Kreuzigung Christi und seine Fahrt in die Unterwelt zu erwäh-

1) Pura colomba piena d'umiltade,
In cui discese il nostro immenso Iddio
A prender carne con umanitade,
Giusto santo verace eterno e pio,
Donami grazia per la tua bontade,
Ch'io possi seguitare il cantar mio
Pel tuo Joseffo e Giovacchino ed Anna,
E per colui che nacque a la capanna.

nen. Die Dame läßt ihn nicht ausreden, wird schnell getauft und kann nach Räumung dieses Hindernisses ihre Lust befriedigen (Canto VIII, St. 9—12). Kann man über eine heilige Sache unwürdiger spotten? Darauf sieht der Sarazenenkönig Erminione, ein etwas überraschendes Stückchen von dem Zauberer Malagigi, merkt dadurch, daß sein Mahomed der unrechte Prophet sei, und Kaiser Karl führt ihn sogleich zum nächsten Fluß, um ihn zu taufen. Dann befreit Rinaldo den König Corbante und sein Reich von einem Drachen, worauf sich dieser taufen läßt und durch sein ganzes Land Befehle schickt, daß Alt und Jung sich ebenfalls taufen lasse. Roland besiegt in einem Zweikampf den Markovaldo, und da dieser sterbend findet, daß Mahomed nicht mächtig genug gewesen sei ihn zu schützen, geht er noch schnell zum Christenthum über, was darin besteht, daß Roland ihn taufen muß. Endlich tauft Rinaldo ein ganzes Sarazenenvolk, nachdem er ihren König umgebracht hat.

Auch in andern Stellen durch das ganze Gedicht weht dieser spöttische Geist, der das Bekenntniß der Zeit ablegt, daß sie das Wahre verloren habe und von dem Bestehenden nicht befriedigt werde, wie besonders im 18. Gesang, wo Morgante die Bekanntschaft eines Riesen macht und ihn vor allen Dingen fragt, ob er an Christum oder an Mahomed glaube. Man sieht, das Kapitel vom Glaubensbekenntniß ist hier mit aller Gewalt herbeigeführt, um eine Antwort anzubringen, die den burlesken Spott noch übertreibt[1]). Dabei ist es bemerkenswerth, was

1) Rispose allor Margutte: a dirtel tosto,
Io non credo più al nero, ch'a l'azzurro;
Ma nel cappone, o lesso o vuogli arrosto;
E credo alcuna volta anco nel burro,
Ne la cervogia, e quando io n'ho nel mosto;
E molto più ne l'aspro che il mangurro;
Ma sopra tutto nel buon vin ho fede;
E credo che sia salvo chi gli crede.

E credo ne la torta e nel tortello:
L'uno è la madre, e l'altro è il suo figliuolo:
Il vero paternostro è il fegatello;
E possono esser tre, due, ed un solo;
E diriva dal fegato almen quello:
E perch' io vorrei ber con un ghiacciuolo,

übrigens mit der damaligen allgemeinen Denkart übereinstimmte, daß gegen Ende des Werks sehr aufgeklärte, von dem strengen kirchlichen System abweichende Ansichten gegeben werden, wie im 25. Gesang, wo Rinaldo unter andern auch die Frage an Astarotte richtet, ob alle andre Völker, die Christum nicht kennen, auch so gut wie die Christen gerettet werden und zum Heil gelangen können. Astarotte legt ihm die Sache aus einem für damalige Zeit sehr hohen und freien Standpunkt auseinander, und sagt unter Anderm:

Dunque sarebbe partigiano stato
In questa parte il vostro Redentore,
Che Adam per voi qua su fusse formato,
E crucifisso lui per vostro amore:
Sappi ch'ognun per la croce è salvato:
Forse che il vero dopo lungo errore
Adorerete tutti di concordia,
E troverete ognun misericordia.

— — — — — — —

Dico così che quella gente crede,
Adorando pianeti, adorar bene;
E la giustizia sai così concede
Al buon remuneratio, al tristo pene:
Sì che non debbe disperar mercede
Chi rettamente la sua legge tiene:
La mente è quella che vi salva e danna;
Se la troppa ignoranzia non v'inganna.

Damit aber jeder Eindruck dieser Worte vernichtet werde, ist der, welcher solche Lehren gibt, nicht etwa ein Priester oder Abgesandter Gottes, sondern einer der Teufel, welcher nachher auch ohne Scham von seiner Natur und seinem Fall und seiner ewigen Verdammniß mit philosophischer Ruhe spricht.

Se Macometto il mosto vieta e biasima,
Credo che sia il sogno o la fantasima.

und weiter unten sagt er noch:

Questa fede è come l'uom se l'arreca;
Vuoi tu veder che fede sia la mia?
Che nato son d'una monaca greca
E d'un papasso in Bursia là in Turchia.

In ähnlicher Weise wie Pulci lassen auch die übrigen Dichter mehr oder weniger auffallend die allgemeine Störung in jenem reinen und klaren Verhältniß der Menschheit zur Welt und ihrem Schöpfer durchblicken. Die Diener der Religion hatten durch ihr verderbtes Leben ihre eigne Würde untergraben und die Nichtigkeit ihrer Herrschaft über die Menschen bewiesen, während sie dieselbe noch immer erweitern wollten. Die innere Entzweiung und Negation zu vollenden, hing die Sinnlichkeit mit aller Macht an einem äußern leer gewordenen Kultus, der den verfeinerten Verstand bis zur Verspottung höherer Wahrheit reizte, und während in andern Nationen eine kräftige Natur und ein unverdorbenes Gefühl die Religion aus dem Chaos von Widersprüchen rettete und immer geistiger verklärte, waren die Italiener in ihrem negativen kritischen Geisteszustand dahin gelangt, wo zwei Jahrhundert später die Franzosen, daß sie mit der Kirche und aus Haß gegen die Kirche auch die Religion vernichten wollten. Wer diese Ansicht zu schroff findet, der gehe die Literatur und politische Geschichte der Italiener im 15. und 16. Jahrhundert durch und überblicke dabei die stufenweise fortschreitende Auflösung der Sitten, so wird er die italienischen Zustände jener Zeit den französischen im 18. Jahrhundert ziemlich ähnlich finden. Daß die Italiener sich aus dieser krankhaften Lage nicht wie die Franzosen mit Gewalt herauszureißen suchten, lag in ihrer Natur und Geschichte. Sie hatten kein materielles Mißbehagen zu empfinden, der Handel ließ damals noch keine Erschütterung verspüren, und grade die Kirche brachte durch ihre Erfindung die unermeßlichen Reichthümer ins Land, die dann durch die Belebung der Künste der Nation doch Eine geistige Befriedigung und Erhebung gaben. Von der Idee einer politischen Macht waren die Italiener schon längst abgekommen und hatten, im Genuß des Augenblicks versunken und an die Einwirkung äußerer Einflüsse gewöhnt, einer andern Nation die Frage über ihr Schicksal überlassen. So lag der erste und letzte Grund ihres Nichthandelns in ihrer unverwüstlichen heitern Sinnlichkeit, welche einestheils die Hauptthätigkeit des Verstandes unter ihre Herrschaft gebracht hatte, sich gerne gängeln ließ, wenn ihre Befriedigung nicht gestört wurde, und der Macht der Gewohnheit und des Herkommens, die sich besonders in kirchlichen Dingen

befestigt hatte, ihre Rechte ließ, anderntheils aber sich selbst eine positive Existenz und durch die auf ihrem Boden herrlich blühende Kunst eine hohe Bedeutung verschafft hatte. Dennoch zeigte ihnen ihr Verstand, während er sie ahnen ließ, daß unter dem Ceremoniell ein tiefer Sinn, über der Allegorie die heilige Wahrheit schwebe, daß durch die Poesie des Kultus die Seele in jene höhere Region erhoben werden solle, von welcher aus sie sich dann veredelt zum Leben wendete, zu gleicher Zeit, daß diese Region seit langem entrückt und unzugänglich geworden sei, daß die Kirche selbst den Verstand in den untern Lebenskreisen niederhalte, und daß ihm seine Schwäche keine Aussicht eröffne, sich von den Fesseln frei zu machen. Daher die innere Zerstörung durch das Widersprechende des Bedürfnisses und der Befriedigung.

Es ist im Vorhergehenden, besonders im 1. Bande schon erklärt worden, wie der Italiener, von seinem Genußtrieb, seiner Lebhaftigkeit und der Sucht, seine Persönlichkeit geltend zu machen, in das äußere bewegliche Treiben der Welt getrieben worden sei, wie er dadurch in Excentricität, in das Bedürfniß des beständigen Wechsels gerathen sei und dadurch den Mittelpunkt seines Handelns, eine gewisse Stetigkeit der Entwicklung und Festigkeit des Charakters verloren habe. Wir müssen auf diese Auseinandersetzungen zurückweisen, weil sie grade hier eine Erklärung vieler auffallender Erscheinungen in der Blütenzeit der italienischen Poesie geben (Band I, S. 297). Das Familienleben, welches allein ein tüchtiges Staatsleben gibt, war bei solchen Dispositionen aufgelöst, und wieviel der Charakter der Geschlechter in ihrem Gegensatz darunter leiden mußte, ersieht man aus den Epen und Dramen, worin sogleich das Unvermögen der Italiener auffallend ist, eine edle Weiblichkeit darzustellen, und wo das Weib entweder als blos phantastische Figur mit männlichem Charakter, männlichen Beschäftigungen und Schwächen, oder auf der niedersten Stufe menschlichen Daseins als bloßes Werkzeug der Lust erscheint. Dies mag ein von den spätern Römern ererbter Zug sein, von deren unglücklichem Ende sich ebenfalls für die Italiener der Verlust einer frischen Jugend herschreibt. Obgleich sie gerne die römische, besonders die republikanische Vorzeit, als ihnen gehörig betrachten, so können sie höchstens die christliche, leider auch verderbte für sich in Anspruch nehmen, und

daher fehlt ihnen, wenn auch in diesem Jahrhundert der Nationalcharakter merklicher hervortritt, doch das erhebende Nationalgefühl, das sich auf die Erinnerung einer großen kräftigen Vorzeit und auf das Bewußtsein der Kraft, eine große Zukunft zu schaffen, stützt. Daher lassen sich unter den vielen italienischen Dichtern nur wenige finden, die ganz vom Nationalgeist durchdrungen und getragen aus der innersten Seele ihres Volkes herausgesungen hätten; und die am meisten in diesem Sinn national waren, wie Dante, blieben merkwürdiger Weise doch immer in gewisser Hinsicht ihrer Nation fremd, fanden von mancher Seite Widerspruch, oder doch wenigstens keinen Anklang, und die es am wenigsten waren, wie Ariost und Petrarca, bei welchem Letztern noch dazu die vorherrschende Idee der alten römischen Republik die ganz antinationale Richtung beurkundete, die waren ganz Dichter nach italienischem Sinn und Geschmack. Aus diesem kränkelnden und frühreifen Zustand ist es erklärlich, daß die Italiener, obgleich sich in der häufigen Vereinigung der Musik und Poesie eine mächtige Regung der Volkspoesie offenbarte, doch keine Volksdichter hatten und von den gelehrten Sonettensängern jene Stelle ersetzen ließen. Nicht die Gefühle, Zustände, Freuden und Leiden des Volks im Kleinen und Großen fanden ihren Ausdruck, das Volk wurde sich selbst nicht bekannt, erhielt keine Erinnerung einer fröhlichen kräftigen Kindheit, kein Bewußtsein einer stetigen Denk- und Empfindungsweise, die sich im Lauf bewegter Jahrhunderte gestählt und gereift, an der es sich zu jeder Zeit festgehalten und wiedererkannt hätte. Diesen geringen Antheil der Volksgeschichte an der Entwicklung der Poesie und das abgesonderte Leben der letztern in einem fremden Boden merkt man an allen Theilen derselben, im Allgemeinen aber schon an dem Stillestehn auf dem Weg der Alten und dem ängstlichen Zurückkehren zu ihnen, da die mangelnde Kraft den Muth und Trieb benahm, ein originelles Gebäude aufzuführen. Selbst als den Dichtern von Frankreich her die Anregung zur romantischen Dichtung gegeben und der ganze Stoff derselben überliefert wurde, fanden sich in der Seele und Geschichte des Volks keine Anklänge, woraus sich ein nationaler Stoff hätte bearbeiten lassen; die in Italien wirklich thätigen Völker, die den Keim zu einer Nationalität gelegt hatten, wurden dort als

Feinde betrachtet und die Nachkommen der Gothen schrieben ein Epos über die Befreiung Italiens von den Gothen. Andre zwängten den Stoff wieder in fremde (antike) Gesetze, und selbst Tasso, der am tiefsten in die Seele des Volks griff, der am glücklichsten den Gegenstand wählte, den er aus der allgemeinen Begeisterung seiner Zeit zu einer dichterischen lebendigen Gestalt herausbilden konnte, läßt uns bedauern, daß ihn das Virgilische Gesetz und Vorbild von der freiern und mächtigern Entwicklung abgehalten hat. Im Drama ist die Nachahmung noch auffallender, denn die Tragödie holte sich Stoff und Form aus dem Alterthum, und das Lustspiel befreite sich nur mit der größten Schwierigkeit aus den Fesseln, ja es wäre vielleicht nie frei geworden ohne den rettenden Einfluß der Volkskomödie, die mit ihrer burlesken Kraft von den Alten nichts wissen wollte. Obgleich daher kein Zeitalter und keine Nation wol soviel Dichter aufzuweisen hat, als im 16. Jahrhundert Italien (wie denn unter andern einer der ersten damals hochgepriesenen Mäcenaten, der Kardinal Hippolit von Medici, über 300 Dichter und was man dazu rechnete, an seinem Hof ernährt haben soll), so wird doch nach dem Vorhergesagten Niemand unsre Bemerkung auffallend finden, daß die produktive Kraft in jener Zeit dort sehr gering war. Unter den erstaunend vielen epischen Dichtern haben nur wenige ihren Stoff selbständig gewählt und bearbeitet. Die französischen Sagen von Karl dem Großen sind von ungefähr zwanzig Dichtern auf die nämliche Art benutzt worden, worunter sogar noch einer dem andern die ganze Manier, die handelnden Personen und die Charaktere entlehnte. Der gefeiertste unter ihnen, Ariosto, ist einer der ärmsten an Erfindung, ihm gehören in dieser Beziehung höchstens einige neue Situationen, deren einige auch wieder vollkommne Nachahmungen des Ovid sind. In der Tragödie aber lehnten sie sich so ängstlich an das Alterthum, daß in den Formfesseln jede Schöpferkraft unterging.

Solcher Behauptung stünde freilich die merkwürdige Menge von Dichterakademien entgegen, die jetzt in ganz Italien aufschossen, wenn diese etwas mehr als kindische Spielerei getrieben und sich nur einigermaßen über die gemeine Lebenssphäre erhoben hätten. Was sie meist in Thätigkeit hielt, war Ameisenfleiß,

dem manches nichtswürdige Sonett seinen Platz in den ungeheuern Sammlungen und seine Unsterblichkeit verdankte. Bei ihrem schnellen Entstehn, sich eine kurze Zeit breit Machen und eben so schnellen Vergehen, erscheinen sie einer kurzen Uebersicht wie Ephemeriden, und glücklich, wenn auch ihre Wirksamkeit keine andre gewesen wäre, als daß sie die Literatur nur belästigt hätten. Allein ihr Schaffen wurde bald durch die negative Kritik ersetzt, in welcher die unlautersten Motive die ganze unglückliche Entwicklungsgeschichte des Volks auch in den gelehrten Kreis hinüberzogen. Mit jeder neuen Akademie vermehrte sich die innere Zerrissenheit, die Anfechtung, der Parteikampf, wobei die unwürdigen Waffen eine kleinliche Zerlegung, ein neidisches Aufspüren oft unbedeutender Mängel waren und der Localpatriotismus meistens den Zank belebte. Sollte man glauben, daß durch ein mittelmäßiges Sonett ein langer kritischer Krieg entstehn konnte, in den zuletzt das ganze gelehrte und dichtende Italien verwickelt wurde? Noch weniger sollte man glauben, daß Tasso's Meisterwerk von solchen Akademien so lange zerspalten, angebellt und verfolgt wurde, daß der verzweifelnde Dichter es endlich ganz umzuarbeiten beschloß; eben so wenig, als daß manche Akademien die italienische Sprache lieber in der Dürftigkeit eines einzelnen Dialekts untergehn sahen, als daß sie einem rivalisirenden Dialekt Antheil daran gegönnt hätten, wie die Akademien in Florenz, Siena und Bologna. (Die erbärmlichen Streitigkeiten über die Gründung und den Namen der Sprache sind im 1. Band, S. 249 ff. angeführt.) Daß Localpatriotismus und politische Rivalität meist das Hauptmotiv in der Handhabung der poetischen Kritik waren, läßt uns merken, von welchem Nutzen diese mag gewesen sein und welche Heftigkeit ihr diese politische Färbung gegeben habe. Fast jeder Leser gehörte zu irgend einer Akademie, welche, sie wußte oft selbst nicht warum, für oder gegen einen Dichter war, er mußte also in das Urtheil und den Ton derselben einstimmen, und mancher elende Kritikus machte sich auf diese Art sehr laut, der nur dadurch Muth bekam, daß sein Rücken von einer zahlreichen Partei gedeckt war. Scharfsinn und subtiler Geist war den Italienern immer eigen, durch die Scholastik in die größte Uebung gebracht, und fand auch jetzt eine reiche Nahrung. Wenn man sich nicht bis zur Höhe

der größern Dichter hinaufarbeiten konnte, und doch einmal Akademiker war, ohne genug gesunden Geschmack zu besitzen, so verwendete man seinen kritischen Geist auf Sätze und Reime und Wörter; ja mancher Akademiker hat ganze Bücher über einzelne Buchstaben geschrieben. Wenn bei der fast unzähligen Menge von Akademien allerdings das Gute entstand, daß eine einzelne nicht zur ausschließlichen Herrschaft des Geschmacks gelangte, welche durch ihren Despotismus die Poesie hätte ganz zu Grunde richten können, so gewann die letztere doch auch durch diese scheinbare Vielseitigkeit nichts, da der Geschmack zu unreif war, und die Streitigkeiten, denen in den meisten Fällen ganz andre Motive als Erforschung der Wahrheit zum Grund lagen, zu keinem Resultat führten. Denn viele Akademien waren gegen einen bedeutenden Dichter eingenommen, weil ihre Akademie mit der des Dichters schon früher in Streit lebte, oder weil der Fürst ihrer Stadt dem der andern befeindet war, und wenn man aus solchen Gründen die eigentliche Frage ganz aus den Augen verlor, so gab man aus politischer Rücksicht um so weniger nach. So hatte Tasso an der Crusca einen verstockten und verzweifelten Gegner, ursprünglich weil die Höfe von Toskana und Ferrara nicht in gutem Vernehmen standen; so wurde Bojardo von einem Theil über Ariosto gesetzt, von dem andern als ganz unwerth verworfen.

Zu diesen Uebeln kam noch das Hauptsächlichste, daß die Kritik überhaupt noch gar nicht an der Zeit war, indem die Sprache sich kaum festzusetzen begann und die Nationalpoesie, soweit diese möglich, erst im Werden begriffen war. Dante erregte nur die Bewundrung der Gelehrten und den Fleiß der Philologen; die scholastischen Elemente seines Gedichts waren veraltet und das echt Dichterische und Nationale darin wußte man nicht zu schätzen, man warf sich also wie die Accademia Fiorentina, auf die Deutung einzelner Sätze, die für die dichterische Kunst ziemlich unfruchtbar blieb. Petrarca hatte den kritischen Geschmack meist auf die Form hingewiesen, und wohin er führte, zeigt sich aus dem Umstand, daß er durch Serafino, Tibaldeo und andre schwülstige Sänger eine Zeitlang bei Volk und Gelehrten ganz in den Schatten gestellt wurde. Mit Lorenzo de' Medici und seinen Dichtergenossen fing die Poesie unstreitig an, nach dem

Vorgang Boccaccio's nationale Elemente zu entwickeln, und hier hätte die Kritik ein kräftiges Schaffen befördern und nur vorwärts blicken sollen. Aber da zeigte sich das Unglück der frühen Reife durch die gelehrten alten Hofmeister. Die Philosophie war vor der Dichtkunst da und blieb immer über ihr herrschend; Aristoteles saß längst auf dem Thron, ehe Homer und Sophokles nur bekannt waren, man war eher Kritiker als Dichter, man studirte die Formen aller Gedichte nach den Gesetzen des scharfsinnigen Griechen, sie waren alle dem kritischen Verstande gegenwärtig und nach Wahl oder äußerm Antrieb, nicht nach innerer Nothwendigkeit, erfaßte er die eine oder die andre Form. Daher sehen wir die italienische Poesie, zum reifen Mannesalter gelangt, Gesänge der Jugend anstimmen, und zwar Gesänge, die sie einer fremden Jugend entlehnt hatte; daher fallen Epos und Drama, die sonst an den beiden Enden einer Literatur stehn, hier in eine Zeit zusammen, und konnten nur hier zusammenfallen, wo Stoff und Form aus zwei fremden Nationen entlehnt waren, wobei wieder merkwürdig ist, daß das Epos das Gepräge der neuern Zeit, das Drama das des Alterthums an sich trägt. Eben so wenig konnte auch die Kritik mit sich einig werden und verräth ein beständiges Schwanken zwischen Alterthum und neuerer Zeit. Daher haben jene kritischen Akademien nicht nur nichts genützt, sondern die nationale Ausbildung vieler Theile der Poesie ganz gehindert.

Weit unschuldiger, obgleich eben ein Zeichen des Mangels an wahrem Ernst in der Sache, waren die kindischen Spielereien, in welchen sich alle diese Akademien alberne Namen und Devisen gaben. Anfangs benannten sie sich einfach nach der Stadt, wo sie ins Leben traten, oder nach ihrem Stifter, bald aber ließ sie die Lust, sich auf irgend eine Art auszuzeichnen, auf jenen sonderbaren Einfall kommen. So bestand in Bologna eine Akademie der Schlaftrunknen (sonnacchiosi), der Durstigen (sitibondi), der Betäubten (storditi), der Verwirrten (confusi), der Feuchten (umorosi), der Gefrornen (gelati); in Ravenna blühten die Unförmlichen (informi), die Wilden (selvaggi); in Faenza die Verirrten (smarriti); in Foligno die Wiedergestärkten (rinvigoriti); in Perugia die Unsinnigen (insensati) und Erschütterten (scossi); in Padua die Entflammten (infiammati);

in Brescia die Verborgnen (occulti); sogar Adria hatte seine Akademie der Gesetzten (composti), und so jede noch so kleine Stadt Italiens. Auch die einzelnen Mitglieder legten ihren eigentlichen Namen ab und gaben sich einen dem Namen ihrer Akademie angemessenen; so hatte die Akademie der Entflammten zu Mitgliedern einen Gebrannten, einen Gebratenen, einen Brennenden; die Akademie der Emsigen hatte einen Bekümmerten, einen Lebhaften, einen Raschen; die der Feuchten hatte einen Barben (Lasca, welchen Namen der Dichter Grazzini berühmt gemacht hat), einen Frosch, einen Regenwurm, einen Skorpion u. s. w. Man trieb die Sache noch weiter und jede Akademie nahm auch einen Wahlspruch an, der in gewisser Beziehung zu ihrem Namen stand. Auf solche Formen legten die Italiener mehr Werth als auf den Geist ihrer Akademie, und bald war kein Mann und keine Frau von nur einigem Ruf, die nicht auch ihren Wahlspruch haben wollten. Sie setzten sich dazu in Correspondenz mit allen Gelehrten des In- und Auslandes, und von den entferntesten Ländern kamen Vorschläge zu Devisen an, und glücklich wer eine passende und geistreiche anzugeben wußte. Mit welcher Wichtigkeit diese Sache betrieben wurde, beweisen die darüber geschriebenen dicken Bände des Paolo Giovio, des Ruscelli, Bargagli, Contile, Camillo und Anderer, worin sehr methodisch die Natur der Wahlsprüche erklärt, die Art ihrer Abfassung, die Regeln, die dabei zu befolgen, die Fehler, die zu vermeiden, mit Scharfsinn auseinandergesetzt sind.

Im Ganzen hielten diese Akademien allerdings den Eifer für die alte oder die neue Literatur und besonders für die Ausbildung der italienischen Sprache wach. Wer zu einer Akademie gehörte (und welcher ehrliche Bürger schloß sich aus), der mußte sich mit Literatur beschäftigen und machte auch einmal ein Gedicht. Wenn nur der Enthusiasmus besser wäre geleitet worden. So aber fand der mittelmäßigste Dichter in seiner Akademie immer ein Publikum, das seinen Ruhm bis aufs Blut vertheidigte. Das ernste Streben dauerte auch nicht lange und machte bald dem fröhlichen Lebensgenuß Platz. Die Akademie der Winzer (Vignajuoli) in Rom hatte ihren Namen von der Liebe ihrer Mitglieder zum edeln Rebensaft. Ihr gehörten tüchtige Dichter

an, wie Berni, Mauro, Molza, Casa, Firenzuola, die aber bei diesen Versammlungen auch tüchtige Zecher waren und deren Zweck Belustigung durch fröhliche und satirische Verse war. Eine andre römische Akademie, della Virtù, welcher die Dichter Tolommei und Annibal Caro angehörten, ging in ihren Scherzen noch weiter herab und machte Lobreden auf die Nasen ihrer Präsidenten. Nur manche hatten einen wirklich ernsten Zweck, wie die römische von Pomponio Leto gestiftete, welche die Monumente des Alterthums aufsuchte und für Geschichte und Sprache der Römer eine große Thätigkeit entwickelte. Die Akademie des Achille Bocchi in Bologna und die des Aldus Manutius in Venedig hatten sich Verbesserung der alten Texte zur Aufgabe gemacht, und aus ihnen sind vortreffliche Ausgaben der Klassiker hervorgegangen. Auch die Accesi in Reggio beschäftigten sich mit der Erklärung und Uebersetzung der alten Autoren und die venetianische Akademie wollte alle Werke der philosophischen Literatur durchsehn und neu auflegen. In Florenz trat mehr die Landessprache und einheimische Literatur hervor, wie sich denn die florentinische Akademie besonders mit dem Studium des Dante und Petrarca beschäftigte. Aus ihr bildete sich später die Crusca, welche allerdings viel genutzt, aber durch ihre Einseitigkeit und ihre allzu hohe Stellung in der Literatur auch unendlich geschadet hat. Denn wie die Italiener überhaupt auf die Form mehr gerichtet waren, als auf den Geist, so war diese Akademie, die sich eigentlich nur mit der Sprache beschäftigte, auch Schiedsrichterin in der Dichtkunst und gebrauchte in diesem Amt nur den Maßstab der Sprache. Nur der philologische Werth entschied für die Gedichte, daher waren manche als klassisch bezeichnet, die ein besserer Geschmack längst als ganz schwach verworfen hat, und nur die toscanischen Dichter hatten ein eigentliches Ansehn; ja viele Werke wurden nur der Crusca zu lieb geschrieben, um ihr Wörtermagazin zu bereichern, wie Michel Angelo's beide Komödien. Viele Akademien beschäftigten sich auch mit der ganz neu in Schwung gekommenen dramatischen Literatur, das heißt mit Verfertigung und auch Aufführung lateinischer und italienischer Trauer- und Lustspiele; wie besonders in Ferrara, Mantua, Mailand, wo die Este, die Gonzaga und Sforza besondere Liebhaber des Drama waren, mehrere Akademien

in Siena, deren burleske Darstellungen an dem Hof Leo's X. großes Vergnügen machten, und die Olympica in Vicenza, für welche Palladio das berühmte Theater erbaute. Die übrigen vielen Akademien sind ohne weitern Einfluß gewesen und ohne eine Spur ihres gleichwol geräuschvollen Daseins meist noch in diesem Jahrhundert verschwunden. Eine ausführliche Geschichte dieser Akademien kann man in Tiraboschi's Geschichte der italienischen Literatur Bd. VII, Theil I, S. 120 ff. nachlesen, und Quadrio gibt einen vollständigen Katalog aller Akademien in alphabetischer Ordnung der Städte in seiner Storia e Ragione d'ogni poesia, Tom. I, p. 48—113.

Kapitel 1.

Epische Poesie.

In eine solche Zeit, die so voll negativer Elemente, so voll kritischer Schärfe und Verständigkeit war, welcher eine in großartigem Maßstab wirkende Nation als Grundlage und erste Bedingung zum Epos fehlte, die mit sich selbst nicht einig war und an fremdem Stoff und fremden Formen ihre Kränklichkeit offenbarte, in welcher die Religion in einem sehr complicirten, längst veralteten, aber noch tyrannisch herrschenden kirchlichen System eine schwache Wirkung höchstens auf die bildenden Künste, fast keine auf die Dichter hatte; in eine Zeit, wo die Philosophie, schon durch zwei Stadien ihres Lebenslaufes herangereift, die Menschheit fast wie die Politik beschäftigte und schon die kirchliche Ueberlieferung kritisch bekämpfte, wo verständige, nüchterne Geschichtschreibung die wenigen Volkssagen ihres dichterischen Zaubers beraubte, wo überhaupt die Verstandesthätigkeit von allen übrigen so systematisch abgeschlossen und in dem Kampf mit den andern zu solcher Reife gelangt war: in eine solche Zeit oder vielmehr Unzeit fällt das italienische Epos, das bei andern Völkern grade unter entgegengesetzten Verhältnissen entstand. Man hat aus allen Mängeln, die aus der unzeitigen Bearbeitung des Epos hier hervorgingen, positive Eigenschaften gemacht, und aus diesen einen Charakter zusammengesetzt, der nun als Muster und Gesetz für die romantische Ritterepopöe gelten soll. Die höchst reizenden Ausschmückungen, die hinreißenden Schilderungen, die

herrlichen Episoden, die sich in den bessern Werken dieser Art allerdings reichlich vorfinden, mögen dabei einen bestechenden Einfluß gehabt haben. Im Allgemeinen haben aber die italienischen Rittergedichte wenig Episches an sich; am meisten noch diejenigen, welche den antiken Mustern streng nachgeformt sind. Je mehr sie aber echt italienisch werden, desto mehr gleichen sie einer zusammenhängenden Reihe von Novellen; sowie Boccaccio in seinen romantischen Epen, selbst wo er die glühendste Lyrik entfaltet, sich mehr den Alten nähert, während die wahrhaft nationale Richtung ihn zur Novelle führt. Gleichwol kann man im Allgemeinen bei der äußern Nachahmung der alten Werke doch ein inneres Losreißen vom Antiken, sowie früher in der Philosophie, so auch in der Poesie nicht verkennen, und so wie merkwürdiger Weise das erwachte Studium des Alterthums der Philosophie eine neue Richtung gegeben hatte, so führt dasselbe Studium auch die Poesie auf eine nationalere, zeitgemäße Bahn, was nur dadurch zu erklären ist, daß die plastische Klarheit und Tiefe in jenen Werken die Naturanschauung erweckte.

Das Christenthum hat seine Heldenzeit gehabt, wie das griechische Heidenthum. Beide sind in Volkssagen verherrlicht worden, aus welchen sich später in einer ähnlich gestimmten thatenvollen Zeit die Epen entwickelt haben. Während die Griechen bei ihrer Begeistrung für die Schönheit der Natur sich selbst, den Menschen, als das höchste Werk derselben betrachteten, selbst ihre Götter, als Symbole der Naturkräfte, durch Liebe zu sich herabzogen, und von diesem Mittelpunkt der Welt eine eben so einfache als klare Weltanschauung genossen, welche von ihrem Schönheitsgefühl geordnet jene herrlichen Werke voll edler Einfalt und lebendiger Plastik erzeugte: hatte das Christenthum den menschlichen Geist weit über diesen Mittelpunkt der Welt verwiesen, ihm eine höhere Welt erschlossen, dieselbe ihm als höchstes Gut geheiligt und zum Ziel eines rastlosen Strebens gemacht. Der Geist erblickte sich nun tief unten in dem Ganzen einer geahnten geistigen Welt, in der ihn eine stets unbefriedigte Sehnsucht rastlos aufwärts drängte; aber indem er den sichern Mittelpunkt verloren hatte, gewann er in der Kunst eine unendliche allseitige Freiheit, welche freilich durch den Mangel an durchgebildeter Klarheit, die nur die frühere Beschränktheit geben

konnte, oft zur Excentricität führte. Der griechischen Einfachheit war also nur durch Verrückung des Standpunktes eine reiche Mannigfaltigkeit an die Stelle gesetzt, welche die Kunst bedeutend ausdehnte, aber auch schwerer zusammenzuhalten und zu beherrschen war. Das einigende Band in dieser Mannigfaltigkeit war die Liebe, und sie führte auch, indem das germanische Verhältniß der Geschlechter, die Achtung und hohe Stellung der Frauen durch die christliche Schwärmerei bis zur Vergötterung gesteigert war, die Kunst wieder zu einem Mittelpunkt zwischen der sinnlichen und geistigen Welt zurück, den sie seitdem nicht mehr verlassen hat. So brachten also die beiden Elemente, das christliche und germanische, die romantische Kunst hervor. Der Grieche hatte seine Stellung in der sinnlichen Welt, eine feste und klare, von welcher aus er die geistige Welt zu erfassen strebte. Die christliche Menschheit aber war ganz in die höhere, geistige, unbestimmte, ahnungsvolle Sphäre gerückt, von welcher aus sie in der Liebe eine sinnlich feste Stellung zu erlangen suchte.

Dieser verschieden geistige Standpunkt der Menschheit führte sie zu ganz verschiedner Anschauungs- und Handlungsweise. Das Alterthum ruht auf einer breiten festen Basis im Mittelpunkt einer durchaus lebendigen Welt. Es hing mit dieser in harmonischer Wechselwirkung zusammen, und die Menschheit war darin das Würdigste und Höchste, selbst werth der Achtung und Liebe der Götter. Eng war der Kreis, in dem sich die Seele bewegte, aber sie erfüllte ihn ganz mit bewunderungswürdiger Kraft. Selten schweifte der Geist über die Grenzen des lebendigen Daseins zur Speculation hinüber, selbst auch in dieses Gebiet folgte ihm die Bildnerin Phantasie und lockte ihn mit symbolischen Gestalten voller Leben und Thätigkeit wieder in den Kreis der That zurück. Hier fühlte sich die gesunde Natur der Griechen wohl und sicher. In der That, dem Wort der Jugend, stimmten ihre geistigen und sinnlichen Kräfte harmonisch zusammen, in diesen Kreis waren sie berufen, ihn füllte nicht allein ihr Denken und Empfinden, ihr Sehnen und Wünschen, sondern auch ihre volle Thätigkeit aus. Denn ihre Speculation bezog sich auf das Nächste, auf die Gegenwart, das Vaterland, wohin auch auf anderm Wege ihre volle Thätigkeit gerichtet war.

Daher in allen ihren Werken die lebendige Handlung, die von allen Seiten klar hervortritt, das in sich vollendete Leben jeder Person, die in ungetheilter Natur befriedigt waltet, die Klarheit und Ruhe, die von keinem Bewußtsein eines zu erstrebenden höhern Zustandes gestört wird; daher das innige Verhältniß, worein ihre Mythologie sie mit der ganzen Natur setzte, welche, sowie sie in ihren Gebilden zur Freude der Menschheit vor allen Sinnen offen dalag, auch in ihrem geheimen Bildungsgang durch die Phantasie verschönert vor die innere Anschauung gebracht wurde. Ueberall war thätige Bildung, überall klare Anschauung, der Grieche lebte nur in Beiden und die Plastik war sein Kunstbedürfniß.

Wie ganz verschieden war hiervon die Wirkung des Christenthums. Wir haben schon früher, im ersten Band, darauf hingewiesen, und kommen daher nur kurz, der Vollständigkeit wegen, darauf zurück, wie das Christenthum die Menschheit in ihrem Streben und Ziel unendlich höher, aber in Vergleich mit diesem in ihrem Standpunkt tiefer gestellt habe. Es macht den Geist zum Bürger einer idealen Welt, von welcher die sinnliche, doch auch mächtig wirkende Basis durch eine um so breitere Kluft ausgeschlossen war, je reiner der Geist in dieser Ideenwelt aufging. Es entstand eine getheilte Natur in dem Menschen, und daraus ein Kampf zwischen Sinnlichkeit und Geist, Phantasie und Verstand, worin die lebendige Anschauung verloren ging und die plastische Kunst gestört war. Dagegen kamen die echt christlichen Künste, die Malerei und Musik mehr in Aufnahme und brachten nun in Verbindung mit dem Gefühl, das nun als Basis (wie früher die Sinnlichkeit) für alle Aeußerungen des Bildungstriebes diente und aufs höchste gesteigert war, herrliche Werke der Begeisterung hervor. Sie mußten in einem Lande am meisten blühen, wo die Religion in der Gestalt der Kirche, in der Sinnesart des Volks so lebendig geworden und wo der Bildungstrieb von jeher so thätig war. Auch in der Poesie mußte natürlich diese Richtung vorherrschen, und dieselbe, da in Italien besonders die reale Basis eines tüchtig ausgebildeten kernhaften Volkslebens fehlte, sich ganz zur Lyrik verflüchtigen. Daher haben die Italiener immer mehr die malerische und musikalische Seite der Dichtkunst ausgebildet als ihre plastische.

Dante und Boccaccio hielt ihre großartige Natur eine Zeitlang am Epischen fest, aber das christlich Lyrische trug doch den Sieg davon, und Boccaccio's begeistertes Gedicht, seine Fiammetta, könnte man ein christliches Gefühlsepos nennen. Nachdem Petrarca im antiken Epos gänzlich verunglückt war, hat er die Lyrik nie mehr verlassen. In Lorenzo's de' Medici Werken findet man eine liebliche, zarte Malerei in musikalischen Versen, aber nirgends ein plastisches und dramatisches Leben, und in den epischen Versuchen über die Turniere der Medici geht gar alle Handlung in den gleichwol sehr pitoresken Beschreibungen und in der Lyrik unter.

Das durch das Christenthum also gesteigerte Gefühl mußte bald auch die Sinnlichkeit zu sich erheben, und diese ward nun durch die germanische Hochstellung der Frauen und durch die Liebe in eine ganz neue Sphäre gebracht, in welcher allein sie sich mit der christlichen Religion vereinigen ließ. Die Liebe ward nun die Basis aller neuern Dichtungen. Das sinnliche Element derselben gab ihr das Reale, und das darin mächtig herrschende Gefühl war der Zügel, wodurch sie von der Religion geleitet wurde. Mit der subjektiven Lyrik stand sie natürlich im engsten Bunde und war für die übrigen Dichtarten ein unendlich fruchtbares Feld der mannigfaltigsten Bearbeitungen, wenn wir nur an die verschiedenen Nuancen denken, deren dieses Gefühl in der Darstellung fähig ist, von den zartesten Regungen an bis zum stärksten Ausbruch der Leidenschaften, und an die interessanten Kämpfe, die es im Zusammenstoß mit der sinnlichen und moralischen Welt darbietet. Aber sowie die große Mannigfaltigkeit, die das Christenthum durch den veränderten Standpunkt erschlossen hat, die alte einfache Klarheit aufhebt, so mußte dies noch mehr die an dichterischen Seiten so unendlich reiche Liebe thun, da ihr Hauptreiz in dem dunkeln geheimnißvollen Drängen der Gefühle besteht, die das Sinnliche und Geistige in Einem Brennpunkt zu vereinigen streben. Daher der duftige Schleier, der über alle romantische Dichtwerke geworfen ist, und der der christlichen, in unbestimmtem Sehnen ringenden Welt so zusagt, schwerlich aber die Alten befriedigt hätte.

Da die Religion der Liebe dieses Geschäft der Vermittlung der beiden Welten gegeben hatte, so führte diese auch immer in

jenes höhere Gebiet zurück. Sie war meistens in jenen ältern Werken mit der Religion vereinigt, und vielleicht nur in solchen ein selbständiger Gegenstand der Kunst, die sich der Form nach an das plastische Alterthum anschlossen, wie in Boccaccio's und einigen spätern epischen Werken. In Dante's großem Gedicht führte sie den Sänger durch alle Stufen bildender Thätigkeit bis zum höchsten Gegenstand religiöser Anschauung. In der Hölle, wo er die von Gott abgewendete Seite der Menschheit betrachtet, wo das Christenthum verleugnet wird, wirkt auch die Liebe nur entfernt und mittelbar auf ihn und läßt daher der sinnlich plastischen Kraft vollkommen Raum. Aber in dem Purgatorio, wo die eigentliche christliche Wirksamkeit beginnt, gibt er gleich anfangs zu erkennen, wie die Liebe sich zu der Religion gesellt und sein Gefühl hauptsächlich die aufwärtstreibende Macht wird. Die Dichtung wird hier auch sogleich ganz subjektiv und die alte Plastik muß der Malerei weichen. Die Kunst steigerte sich im Paradies bis zum Musikalischen, das durch das begeisterte Sehnen des Dichters nach dem Unendlichen hervorgebracht und in dem Maße erhöht wird, als er zu dem fast unaussprechlichen Ahnen des harmonisch waltenden Urgeistes gelangt. Ungefähr derselbe Gang ließe sich in der romantisch epischen Dichtkunst im Allgemeinen nachweisen. Ihr Anfang bei Boccaccio war von dem Christenthum noch wenig durchdrungen, der Stoff sogar aus dem Alterthum genommen, daher die Darstellung noch ganz plastisch. Als aber die Kirche mehr in der epischen Poesie Platz gewann und die begeisterten Kämpfe ihrer Helden gegen das Heidenthum Gegenstand derselben wurden, so wurde auch diese Poesie immer pitoresker, jemehr sie sich ausbildete, und dies steigerte sich bis zum Musikalischen in dem Gedicht des Tasso, der eben auch ganz Gefühlsdichter, ganz von der poetischen Auffassung des Christenthums erfüllt und dessen ganzes Leben eine Kette von Freuden und Leiden der Liebe war.

Im Allgemeinen war aber in Italien nicht wie in den Ländern des echten Ritterthums die Liebe eine Sache des Gefühls und der Schwärmerei und hatte in den Eiden der Ritter nicht ihre Stelle neben der Religion, sondern blieb mehr in dem Bereich der Sinnlichkeit; daher wußten auch die Italiener diesen schönsten und reichsten Gegenstand der christlichen Kunst nie recht

zu behandeln. Dagegen wirkte hier das Christenthum in seiner hervortretenden Gestalt desto ungestörter. In dem griechischen Epos war das Reinmenschliche behandelt, das Vaterland, der Nationalruhm verherrlicht, die Religion, welche auch so menschlich aufgefaßt war, diente nur zur Verschönerung, Erhebung, Veredlung der Gesammtidee der Menschheit, und selbst die Götter traten für ihre Lieblinge in die Schranken gegen das waltende Schicksal, das zuletzt doch den Ruhm der Nation herbeiführte. Das Christenthum konnte dieses Selbstgefühl, das aus der kräftigen Einigung aller Thätigkeiten entsteht, nicht geben. Die Menschheit schwindet vor dem höhern Interesse, sie steht auf der untersten Stufe zu einer Vollkommenheit, die sie kaum ahnet, und nicht ungestörtes Vertrauen auf eigne Kraft, sondern einschüchterndes Bewußtsein der Unterordnung und Demuth vor dem höhern Geist ist das unterscheidende Merkmal. In den christlichen Epen genügte also nicht mehr das Menschliche, das Nationale, sondern dieses wurde von dem kirchlichen Interesse verschlungen. Dieses blieb nun immer oberste Potenz, erster und letzter Zweck, der alles absorbirte, sobald er nur im Entferntesten in die Epen eingelassen war. Ja, die ersten Anfänge der neuern epischen Dichtung, soweit sie sich in Frankreich verfolgen lassen, waren rein kirchliche Epen, aus heiligen Legenden gebildet. Dies besonders kann erklären, wie die Italiener so lange Zeit und so vielfältig ganz fremdartige und unnationale Stoffe in ihren Ritterepen behandeln konnten, obgleich hierbei auch andre Ursachen wirkten. Das Interesse und der Sieg der Kirche gab hier das nationale Band, das alle Völker im Gegensatz gegen die Nichtchristen zu Einer Nation vereinigte, und nachdem Kaiser Karl zum Glaubenshelden gestempelt war, wurde er der Held italienischer so gut wie französischer Dichtungen. Sieg des Christenthums war immer Ziel der Epen, alles andre Interesse nichtig; selbst die Liebe mußte zum Christenthum führen und die Taufe, so wenig auch wahres religiöses Gefühl in Italien lebendig war, blieb immer eine Hauptangelegenheit. Daher konnten die Italiener selbst zu einer Zeit, wo Frankreich und Spanien die letzten Reste ihrer Nationalität zu Grunde richteten und Italien auf eine tiefe Stufe der Erniedrigung brachten, dennoch mit lang anhaltendem Enthusiasmus französische und

spanische Nationaldichtungen bearbeiten. Ich möchte die Ansicht von Friedrich Schlegel, der eine Aehnlichkeit der christlichen Heldengedichte mit den altpersischen darin findet, daß in beiden der Kampf im Gegensatz des Guten und Bösen, des Lichts und der Finsterniß durchgeführt ist, lieber dahin beschränken, daß, obgleich einige Aehnlichkeit in den Grundgedanken bemerklich ist, doch die christlichen Epen mehr einen Glaubenskampf, einen Sieg der Kirche über das Heidenthum verherrlichen sollen. Denn nicht nur, daß in den christlichen Rittergedichten die hohe Weltanschauung, die sich zu der Idee jenes Kampfs des guten und bösen Princips erhebt, sich nirgends verräth, außer vielleicht sehr entfernt in Tasso, den wir überhaupt in mancher Hinsicht nicht mit den übrigen zusammenrechnen, so stellen sich die Ritter auch hauptsächlich und ausschließlich als Verfechter des Glaubens und der Kirche dar. Selbst die höhern Wesen, die als Diener des guten Princips in die Handlung eingreifen, thun dies nur dem Ruhm der Kirche zu lieb, und der Sieg des guten Princips besteht nur darin, daß die Heiden entweder getödtet oder die hervorragendsten derselben bekehrt und getauft werden.

Es ist natürlich, daß, als die frühern kirchlichen Legenden sich zur epischen Gestalt erweiterten und aus dem Leben der Nationen eine realere Basis annahmen, man sogleich den poetischen Ritterstand darin aufnahm, den Stand, welcher sich mit seinem jugendlichen Enthusiasmus am besten für das jugendliche Epos schickte, welcher als Repräsentant der That mit dem durch das Christenthum vorherrschenden Gefühl die beste Harmonie bildete, welcher durch dasjenige Gefühl, das die Grundlage aller neuern Poesie ausmachte, durch die Liebe zu seiner höchsten Blüte gekommen war. So gehörte das Ritterthum, in welchem sich die innigste Verschmelzung der Liebe und der Religion verwirklichte, ganz wesentlich zu der modernen epischen Dichtung; denn es gab die That, zu welcher die Religion die Richtung zeigte. Nur in den Ländern, wo das Ritterthum recht lebendig wurde und in dem Dienst der Kirche und der Galanterie zu seiner poetischen Blüte gelangte, konnte das Ritterepos einen nationalen Boden und eine feste Bedeutung erlangen. Aus der thatenreichen Zeit Karls des Großen, des Helden der Kirche, entstanden die mannigfaltigen Volkssagen, die in einer ebenfalls

zur Ehre der Kirche noch viel thatenreichern und aufgeregtern Zeit, der der Kreuzzüge, zur vollen lebendigen Anschauung kamen und sich durch den idealisirenden Nimbus einer fernen Vergangenheit zu einer schönen romantischen Dichtung gestalteten. Die Kreuzzüge waren daher die rechte Zeit des Epos für die Nationen und für die Dichter, welche davon so ganz erfüllt waren, daß sie die alte Heldenzeit und die Sagen, welche sie verherrlichten, verstehn und idealisch zu der ihrigen machen konnten.

Dies war aber in Italien nicht der Fall, und dort ist auch kein Epos entstanden, so herrliche Kräfte auch einzelne Dichter, wie Dante und Boccaccio, dazu hatten. Die ganze epische Richtung, der Stoff und Impuls mußte von Frankreich kommen, wie auch früher die Anfänge der lyrischen Dichtung; wogegen Italien dem Nachbar die spätere antike Richtung vertauscht zu haben scheint. Sowie in Südfrankreich die Lyrik der Troubadours sich entwickelte, so im Norden, eigentlich auf beiden Seiten des Kanals, wo die Normannen ihre Erinnerungen an die großartige Poesie des Nordens pflegten, die epische Poesie. Sie nahm ihre Quelle aus alten Sagen und Heldengesängen aus der Zeit, wo die neue Welt unter der Fahne der Kirche sich aus dem heftigen Zusammenstoß der Völker wieder zu ordnen anfing; aus der Zeit, wo Wunder und Zauberei noch ihre Hauptstelle in der Anschauung der Weltbegebenheiten hatten. Daß die Kirche einen vorzüglichen Antheil an der Ordnung der Völker, sowie an ihrer geistigen Richtung und den Anfängen ihrer Poesie hatte, zeigt sich nicht nur in der Menge von kirchlichen Epen von der Weltschöpfung, der Geschichte Christi, Reisen ins Paradies und in die Hölle, Visionen, Leben der Jungfrau und der Heiligen, welche auch auf die italienische Poesie gewirkt hatten und Vorbilder für Dante's kirchliche Gedichte waren, sondern auch in der eigenthümlichen Färbung in den andern Epen, welche fortwährend an die Kirche erinnert, alle Begebenheiten als im Interesse und zum Ruhm der Kirche geschehn darstellt, und welche dadurch entstand, daß es grade die Geistlichkeit war, welche in einem Zeitalter, das für die Kirche glühte, die nationalen Heldensagen zu größern epischen Dichtungen verarbeitete. Aber daß der herrliche Stoff in dem kirchlichen Interesse nicht ganz aufging, davor bewahrte ihn das nationale Element, das der Sage immer das volle innere

Leben erhielt und das im Munde der Sänger fortwährend wach erhalten wurde. Denn es gab hier wie im südlichen Frankreich die Dichter der Epen, die Trouvères, und die Sänger derselben, die Ménestriers, und die tiefer stehenden Jongleurs. Wenn die Dichter auch immer die Kirche vor Augen hatten, so war doch ihr Gedicht für den lebendigen Gesang auch der Form nach eingerichtet, und sobald sie aus der Idee und Allegorie ins Leben hinaustraten, umgab sie das mannigfaltige, höchst poetische Gewebe von christlichem und heidnischem Enthusiasmus, kirchlichem Dienst der Ritter und weltlichen Freuden, Schönheit der Damen, Tapferkeit der Ritter, Verhältniß zwischen König und Vasallen und den mannigfaltigen, aus Liebe und Ruhmbegierde entstehenden Collisionen, welche den Reiz des romantischen Epos ausmachen. Zu diesem Gewebe gaben nach der Ausbreitung der fränkischen Monarchie, nach den abenteuerlichen Zügen der Normannen, ihrem Kampf mit Angelsachsen, dem allgemeinen Krieg gegen Sarazenen, fast alle Nationalitäten mehr oder minder glänzende Fäden hinzu, der Norden mit dem Wunderbaren das Erhabne, Gewaltige, der Süden mit dem Wunderbaren mehr das Liebliche, Helle, die Gluth der schnell wechselnden Farben; das germanische Element mit der Tapferkeit die Treue und Beharrlichkeit, das französische mit der Tapferkeit die Galanterie, das spanische den glühenden Ernst und die tiefe Leidenschaft. Dazu kam im 11. Jahrhundert die durch das ganze westliche Europa begeisternd wirkende Erhebung gegen die fremden Besitzer des heiligen Grabes, welche auch jene alten Kämpfe in das verklärende Licht der Kirche setzte und sie alle zu Glaubenskämpfen erhöhte oder wenigstens mit diesen in enge Verbindung brachte. Und so sind mitten in dem Enthusiasmus der Kreuzzüge jene schönen und wunderbaren Ritterepen entstanden, welchen die verschiedenen Nationalerinnerungen, der verschiedne Boden, woraus sie entstanden, die große Mannigfaltigkeit gaben, um welche alle aber die Religion und die Liebe das einigende Band schlang.

Noch ein Umstand in der poetischen Behandlung dieser Epen ist zu erörtern, wobei die christliche Poesie gegen die griechische im Nachtheil stand, nämlich die Einmischung des Wunderbaren und Uebernatürlichen in den Schicksalen und Thaten der Helden in den Volkssagen. Die Helden wurden in diesen Sagen ebenso

wie in den griechischen verklärt, und jemehr sich die Geschichte in der Dichtung auflöste, jemehr die Ferne der Zeit die begeisterten Thaten jener Helden einem spätern Geschlechte wunderbar machte, jemehr die Religion sie als Vertheidiger des Glaubens aus dem anschaulichen Standpunkt der Wirklichkeit in die nur halb durchsichtige Sphäre des Uebermenschlichen, Phantastischen erhob, destomehr fühlte der Dichter das Bedürfniß, diese Helden in Gemeinschaft mit Wesen höherer Art handeln, sie von jenen beschützen, zur That antreiben und lieben zu lassen. So entstand die Idee von den gefeiten Waffen, der unverwundbaren Haut der Krieger, den berühmten durch alles durchgehenden Schwertern und Lanzen, grade sowie im trojanischen Krieg auch. Was aber nun das System der höhern Wesen betrifft, so offenbart sich darin ein großer Unterschied, der aus den religiösen Ansichten hervorgeht. Die griechischen Götter, welche die große Natur in ihren einzelnen Kräften und die Idee der Menschheit symbolisirten, waren in der griechischen Ansicht der Menschheit wegen da, die das Höchste in der allein geltenden Natur darstellte. Sie hatten menschliche Gestalt, menschliche Leidenschaften, ließen sich täglich zur Erde herab, um vorzüglich begabte Menschen zu lieben und zu schützen, und lebten und webten in menschlichen Verhältnissen. Diese ganze so plastische Mythologie war den Griechen schon vor ihren Dichtungen lebendig, ja sie mußte die Poesie, die die Natur und die Menschheit verherrlichte, im höchsten Grade erregen und war denn auch sogleich eins mit ihr. Daher gab es kein Gedicht, mochte es nun die Natur oder die mannigfaltigen Interessen des Menschengeschlechts zum Gegenstand haben, worin nicht das gesteigerte Gefühl des Dichters sich zu den Göttern erhoben hätte, die ihn aber durch ihre Natur immer wieder auf die Erde und in die Wirklichkeit zurückführten. Ja sie erhielten durch ihren Sinn und ihre Bedeutung selbst eine Wirklichkeit, die sich die Phantasie willkürlich ausschmücken konnte, aber in allen ihren Bildern nur die damalige sinnlich heitre Menschheit in einem verklärten Licht abspiegelte. Daher ihre wesentliche Mitwirkung zur Erhebung der Helden, zur Veranschaulichung ihrer Vorzüge und Mängel, zur Belebung der ganzen Natur, zur Gestaltgebung der begeisterten Dichtergefühle. Daher findet sich in den griechischen Werken keine Zeile, kein

Bild oder Gleichniß, die nicht voller Leben wären, denn die Götter führen die Anschauung nie von der Erde weg in unbegreifliche Regionen, sondern gefallen sich auf derselben genießend und verschönernd. Das Christenthum zog aber den Geist ganz von der Erde weg in erhabne, unbegreifliche Regionen, die der Anschauung unzugänglich waren, woselbst das begeisterte Gefühl sich kein Bild mehr zur Belebung machen konnte, sondern ganz mit dem Geist zusammentraf in der Idee des Urgeistes. Die Götter mit ihrem selbständigen Leben, mit ihrer Liebe oder ihrem Haß zu den Menschen waren nun von der verödeten Erde verschwunden, die nun selbst der geistigen Ansicht nichts mehr für sich, sondern nur ein Uebergangspunkt war. Alles Selbständige verschwand in der Idee des Weltschöpfers und Regierers; höchstens die Negation unter dem Bilde des Teufels konnte dem christlichen mythologischen Theil in den epischen Gedichten einiges Leben geben. Hier spielt aber die tyrannische Dogmatik und Orthodoxie einen schlimmen Streich. Sie erkannte kein Leben als das in Gott, alles übrige war das Todte, der Vernichtung Anheimgegebene. Dies erlaubte der Phantasie wenig Spielraum, und man bemerkt die Aengstlichkeit und Befangenheit, die eine solche herrschende Ansicht gab, selbst an dem großen Dante, welcher, um die Räume seiner unterirdischen Schöpfung mit Leben zu erfüllen, seine Zuflucht zu den altgriechischen Gestalten nahm, die noch durch die Erinnerung an ein früheres bewegtes Leben wirkten. Die heitere Sinnlichkeit mußten sie aber aufgeben als dem nun einzig wahren Leben entgegengesetzte Allegorien der verschiedenen Weisen der Nichtigkeit. Sie wurden daher in der christlich poetischen Behandlung düstere und finstere Gestalten mit undeutlichen Umrissen oder kalten Allegorien. Jemehr sich der Dichter in die erhabnen Mysterien des Christenthums erhob, destomehr wich die Anschaulichkeit in den Regionen des Uebersinnlichen zurück, lösten sich die erhabnen Bilder in ein dunkles Gewebe von Vorstellungen auf, verlor sich die Poesie in den Mysticismus.

Die Einmischung Gottes, des Princips des Guten, in der epischen Dichtung widerstand natürlich dem christlichen Gefühl; sie hätte auch die Idee des Urwesens entheiligt und alle Poesie vernichtet. Dafür war aber die Einmischung des Teufels, des

Princips des Bösen, des Nichtigen, der ewigen ziel- und zwecklosen Empörung und Verneinung, durchaus nicht glücklicher. Die Griechen hatten auch ihre Geister der Zwietracht, der Zerstörung, aber deren Thätigkeit bezog sich immer zuletzt auf die Menschen und hier konnte die dichtende Phantasie eine reiche Mannigfaltigkeit von Handlungen und poetischen Interessen schaffen. Das Christenthum stellte aber nur Ein Princip alles Lebens auf, das außer aller Poesie stand; was ihm entgegen war, das war dem Tod verfallen. Lucifer, der immer vergeblich zu einer wirklichen Existenz strebte, konnte von der Dichtkunst nur als Allegorie einiger theologischen Sätze gebraucht werden. Alle seine Eigenschaften sind negativ, und sein eigentliches Wesen Ohnmacht gegenüber der Alles schaffenden und Alles tragenden Gottheit. In Dante's Inferno hat Satanas als Chef der Hölle immer etwas Handlung und wird als handelnd erwähnt, bis man immer tiefer gelangt, und zuletzt vor ihm selbst steht, wo dann plötzlich alle Handlnng aufhört und nur Beschreibung, freilich die großartigste Beschreibung anfängt. Aber in den epischen Gedichten, wo die höhern Wesen an der Handlung betheiligt und ganz hinein verflochten sind, war es eine sehr unglückliche Richtung der Poesie, daß der Kampf zugleich einem höhern Interesse dienen und den Sieg des Glaubens über den Unglauben allegorisiren mußte. Denn nun traten nicht Helden gegen Helden, wie vor Troja, sondern Christen gegen Unchristen und in höherer Potenz das allmächtige Princip des Guten gegen das ohnmächtige Princip des Bösen auf. Der Kampf war ungleich, der Sieg bestimmt und das Interesse natürlich geschwächt, wie dies bei Tasso, in dem Auftreten des Lucifer mit seinem Hof und deren Antheil an dem Kampf der Fall ist, was wir später darlegen werden.

Dieser Mißstand wird am meisten bemerklich in der Anwendung der untergeordneten Wesen, der Engel und Teufel. Wie poetisch arm erscheint diese ganze Maschinerie in den christlichen Epen. Sie sind entweder ganz willenlose Diener, die sich nur auf höhern Befehl regen und nicht weiter gehn, als ihr Auftrag reicht, oder ohnmächtige Rebellen, die ihrem Zorn mehr durch prahlerische Wortfechtereien Luft machen, oder beim Mangel an eigner Bravour kräftige Menschen zu rebellischer

That und Widersetzlichkeit gegen das christliche Reich aufreizen. Dann aber bei der Krisis stehen sie plötzlich außer aller Verantwortlichkeit, scheinen sich zu bekehren, schleppen ihren Günstling selbst zur Strafe zu sich in die Hölle und dienen dadurch der Gerechtigkeit und dem guten Princip. Welche poetische Inconsequenz und dadurch welcher Mangel an Leben und Handlung in diesen höhern Wesen. Im trojanischen Krieg sind die Götter, welche auf der einen und der andern Seite stehn, nicht in Engel und Teufel abgesondert, sondern ganz gleich an ästhetischer und moralischer Schönheit und Lebendigkeit. Sie lassen nicht die Sterblichen einen Kampf ausfechten, der eigentlich nur sie anginge, sie widersetzen sich ihren Günstlingen zu lieb dem obersten Gott, der das Fatum kennt, ihre gleiche Macht läßt den Ausgang zweifelhaft und spannt die Erwartung, und gegen ihre Rathschläge kann auch die Moral nichts einwenden. In einem christlichen Epos sind aber schon in der Anlage die Engel auf der einen, die Teufel auf der andern Seite. Die Engel verrichten willen- und theilnahmlos ihre Aufträge, wissen ihren Sieg voraus und geben lauter guten Rath, weil sie nicht anders können, während die Teufel im Bewußtsein ihrer Niederlage aus Zorn nur lauter moralisch schlechte Rathschläge ertheilen und daher bei ihrer übrigen Kraftlosigkeit und Nichtigkeit alles Interesse verlieren.

Die einzig zulässigen und irgend eine poetische Seite darbietenden Mittelwesen, auf welche die epische Poesie aber auch mit Heißhunger fiel, waren die von Norden eingewanderten Feen, Elfen, Berggeister, Riesen, Zwerge und Drachen. Sie gehörten nicht dem Christenthum an, standen also nicht in dem Bann der Dogmatik, sondern zwischen Erde und Himmel schwebend, mit höhern epischen und geistigen Kräften ausgerüstet, aber auch mit Leidenschaften begabt, führen sie ein selbständiges bewegtes Leben, an Freude und Leid der Menschen theilnehmend, bald in neckischer Weise sie irrend, bald mit Haß, bald mit Liebe sie verfolgend und die Auserwählten in ihren bezauberten Schlössern festhaltend. Man hätte diese Feen und übrigen Geister in ihrem ursprünglichen Wesen lassen sollen, das sie von der nordischen Mythologie erhalten hatten. Sie kamen dort den griechischen Göttern in der Bedeutung ziemlich gleich, symbolisirten freundliche

oder verderbliche Naturkräfte, und mit den Reizen der Poesie ausgeschmückt, mit einem bestimmten, sich immer gleich bleibenden Charakter versehn, hätten sie bei ihrem jedesmaligen Auftreten in den verschiedenen Situationen eine Menge lieblicher Vorstellungen und Anschauungen erweckt, und wären doch als Symbole der Natur, selbst bei fortschreitender Aufklärung, in ihrem vollen poetischen Recht geblieben. Aber man brachte sie bald mit dem Christenthum in Verbindung, ließ sie in Gemeinschaft mit Engeln und Teufeln agiren, wodurch sich dann sogleich die Absonderung in Gute und Böse mit dem vorausbekannten Ende Beider ergab. In frühern Jahrhunderten, als jene Heldensagen entstanden, wanderten mit ihnen auch die feenhaften Wesen ein, welche, von der Orthodoxie noch ungeirrt, ihnen den reizenden duftigen Anstrich gaben. Auch im 12. Jahrhundert mochten die Franzosen und Britten jene zu epischen Dichtungen verklärten Zaubersagen, welche ihre Geschichte, ihre Vorfahren verherrlichten, mit aller Wärme des Glaubens begrüßen. Aber ebenso läßt sich der abstoßende Spott der Italiener erklären, welche erst im 15. Jahrhundert, zur Zeit ihrer höchsten Aufklärung, wo das Christenthum aus dem Gebiet des Glaubens vor das Forum der Wissenschaft gezogen wurde, wo man gegen Aberglauben und Zänkerei zu Felde zog, diese frühere Dichtung mehr mit scharfer Kritik als mit warmer Hingebung in die Täuschungen aufnahmen, statt der poetischen Kraft nur Widersinn fanden und bei ihrer Behandlung des Wunderbaren in phantastische Uebertreibungen verfielen.

Unter den drei großen Fabelkreisen, die aus der christlichen Heldenzeit herstammen, ist der älteste der Bretonische vom König Artus und seiner Tafelrunde, der die Schicksale und Thaten dieses christlichen Königs in dem letzten glücklichen Krieg der Britannier gegen die noch heidnischen Sachsen besingt. Das einfache geschichtliche Thema ist durch eine Fülle des Wunderbaren, das an die geheimnißvollen Schrecknisse des Nordens erinnert, und durch alle Reize eines idealen Ritterthums ausgeschmückt, zu welchem begeisterte Liebe, Dienst der Frauen, Vasallentreue gegen den König, überraschende Abenteuer und bunte Festlichkeiten die Farben geben. An Artus schließen sich seine Ritter, sein Neffe Gawein, Lanzelot vom See, Tristan, der merkwürdige Zauberer

Merlin, die Ritter vom heiligen Graal, welche alle durch ihre besondern Abenteuer und ihre theils bis nach Indien ausgedehnten Züge reichen Stoff zu verschiedenen Dichtungen gegeben haben. Die schönsten zu diesem Kreise gehörenden Romane sind die von Lanzelot und von Tristan. Der erste schildert mit den zartesten und abwechselnd wieder glühendsten Farben die unwiderstehliche, alle Rücksicht besiegende Herrschaft der Liebe über den männlich kräftigen Lanzelot, der, von dem süßen Zauber verblendet, mit des Königs Artus Gemahlin die schönsten Stunden genoß, aber auch die Strafe, die dem Ehebruch und der verletzten Treue gegen den König folgt. Von Reue getrieben, sucht die Königin eine Zuflucht im Kloster und Lanzelot büßt seine Frevel als Einsiedler. Das ernste Schicksal der Beiden, welches die Moral versöhnt, gibt der Dichtung eine eigne Großartigkeit, die durch die bunte Mischung des Wunderbaren, der ritterlichen Sitten und Abenteuer einen ungemeinen Zauber gewinnt. Wenn in diesem Gemälde der Liebe die Menschheit durch die eigne Erhebung der Gefallenen versöhnt wird, so findet in dem andern nicht weniger hinreißenden Roman die auch verbrecherische Leidenschaft des Tristan und seiner Isolde eine Entschuldigung in dem Zaubertrank, den die Liebenden zufällig genießen, und in dessen beseligenden Folgen, die mit dem höchsten Reiz einer glühenden Phantasie geschildert sind, Beide untergehen.

Viel mehr wurde von den Italienern der andere eigentlich französische Fabelkreis von Karl dem Großen benutzt, der auch viel mehr von der geschichtlichen Grundlage ab- und in das Reich des Phantastischen überging. Dieser Kreis schildert theils die innern Kämpfe in des Kaisers Haus und Reich, theils dessen Religionskriege gegen die Sarazenen in Spanien. Der Kaiser selbst bietet als ziemlich unthätige Person weniger Interesse dar, und bildet nur den Mittelpunkt, wo sich die nach allen Weltgegenden und nach den fernsten Ländern nach Abenteuer ausziehenden Paladine und Ritter wieder zusammenfinden. Aber um ihn herum gruppiren sich in mannigfaltiger Weise die Ritter, die an seinem Glaubenskriege theilnahmen. Sie bilden hauptsächlich zwei sich fortwährend bekämpfende Gegensätze, die auch meist die Intrigue der Handlung bilden, die offne, wilde Tapferkeit und frohe Lust an dem Ritterwerk und die kluge Arglist und

Verrätherei. Die erste war repräsentirt in dem Geschlecht des Haimon und Buovo, dessen hervorragendster Held Rinaldo war, die andere in dem Geschlecht der Mainzer, deren Haupt Ganor oder Ganelon. In den Kampf dieser beiden Gegensätze griff denn noch alles ein, was die Feindschaft der Heiden, die Begeisterung für den Glauben und besonders die verschiedenen Seiten der Liebe und Eifersucht an erhöhtem Interesse darboten, und die einzelnen geschichtlichen Momente aus jener Zeit, wie die Schlacht bei Roncesvalle, wo Karl von den Sarazenen eine Niederlage erlitt und der tapfre Roland fiel, sind mit der ganzen Maschinerie der Zauberwelt und mit den glühendsten Farben morgenländischer Dichtung ausgeschmückt, um den Kaiser und seine Ritter als Glaubenshelden zu verklären. So faßte ihn die Chronik des Turpin auf, die die verschiedenen Sagen und epischen Ueberlieferungen, Volkslieder und Romanzen von diesen Kämpfen mitten in der Begeisterung der Kreuzzüge gesammelt hatte, die nachher die Quelle der buntesten, die Abenteuer der einzelnen Ritter erzählenden Romane wurden. Zu diesen gehören besonders der zarte Roman von der Bertha mit dem großen Fuß, der die stille und immer gleich bleibende Größe und Güte eines gequälten und verstoßenen Weibes schildert. Dann besonders der herrliche Roman von den vier Haimonskindern, der die schönsten Rittertugenden in ihrer glänzenden Seite darstellt: die unerschütterliche Treue des Vasallen gegen seinen Kaiser in Haimon, der mit einem vom Kampfe der Lehnspflicht gebrochenen Herzen seine Söhne verstößt und bekriegt, weil sie gegen den Kaiser sich auflehnen: die unerschütterliche Treue und beharrliche Vertheidigung der eignen und der Freundesehre in Rinaldo, der den zur Ungerechtigkeit gegen seine Genossen verleiteten Kaiser bekriegt; und die auf der Grundlage der unverletzbaren Ritter- und Vasallenpflicht ruhende Größe und Kraft des Kaisers, der beharrlich, im Gefühl seiner Macht selbst in den Fesseln seiner Feinde, durch sein Vertrauen auf ihr Pflichtgefühl den Sieg davonträgt. Wie diese Dichtung in großartigem Ernst, so bewegt sich die von Rinaldo's Vetter, dem gelehrten Zauberer Malegis, Sohn des Buovo, mehr in heitrer Weise. Seine Herrschaft über die Höllengeister, die in seiner tiefen Gelehrsamkeit gegründet ist, weiß er in einem vielbewegten Leben zu manchem verwegenen

Scherz, zu manchem lustigen Abenteuer anzuwenden, wozu ihn immer sein neckischer Sinn trieb, aber nie auf Kosten seiner Pflicht und Ehre, nie zu boshaften und heimtückischen Streichen, wodurch er sich sehr von dem Mainzer Geschlecht unterscheidet. Sein Charakter und seine Abenteuer, ebenso wie die seines Vaters, des Herzogs Buovo, sind von den Italienern besonders gerne entweder in eigenthümlichen Gedichten behandelt oder in den meisten übrigen aufgenommen worden. Der vierte Roman ist der von dem Italiener Cieco mit vielen andern Sagen benutzte von Mambrian, Sohn des Ivo, Königs von Jerusalem und Enkel des Rinaldo, worin auch Rinaldo's und Malegis' letzte Thaten und Tod erzählt werden. Zu diesen aus dem 13. Jahrhundert stammenden Gedichten kam dann noch im folgenden die Eroberung von Trebisonde, in welcher zum erstenmal die in den italienischen Dichtungen eine so große Rolle spielende tapfre Bradamante, Rinaldo's Schwester, erscheint. Neben diesen Hauptromanen müssen wir noch die von Huon von Bordeaux, Doolin von Mainz, Ogier von Dänemark, dem Riesen Fierabras erwähnen, welche alle den Italienern einen reichen Stoff gaben. Der dritte große Fabelkreis ist der ganz unhistorische von dem Amadis, welcher großentheils den Spaniern angehört und von Bernardo Tasso nach Italien verpflanzt worden ist. Es liegt außer dem Zweck dieser Arbeit, alle Romane und dichterischen Bearbeitungen aus dem fränkischen, bretonischen, anglonormanischen und spanischen Sagenkreise ihrem Inhalt nach hier aufzuführen. Sie gehören in eine Geschichte der romantischen Epen aller Nationen, zu welcher die Italiener in Hinsicht auf Originalität nur einen sehr kleinen und unwichtigen Theil geliefert haben. Die Mittheilung des Inhalts aller jener Romane würde auch hier nichts helfen, weil die Italiener fast keins dieser Gedichte ganz abgesondert ausgebildet haben, sondern von dem Gesammteindruck der meisten derselben angeregt dichteten, wozu noch Schwänke und Erzählungen aus den Fabliaux von Westen, Feengeschichten und didaktische Tendenzen aus dem Orient und römische Mythologie und Geschichte aus ihrem eignen Vorrath hinzukamen. Die literarischen und bibliographischen Nachweisungen finden sich sehr vollständig in Gräße's allg. Literärgeschichte, II, 3 gesammelt. Es kommt aber nach meiner Ueberzeugung,

die ich aus einigen Versuchen gewonnen habe, ebenso wenig wie bei den Novellen heraus, wenn man bei den einzelnen Zügen in den italienischen Epen ihren Ursprung und ihre ganze Stammtafel aufsuchen wollte. Nur im Allgemeinen und Ganzen können uns die italienischen Bearbeitungen der ganz fremden Stoffe, die verschiednen Arten ihrer Auffassung und die daraus hervorleuchtenden verschiednen Grade ihrer geistigen Kultur und ihrer religiösen und weltlichen Anschauungen im 15. und 16. Jahrhundert interessiren.

Alle diese Dichtungen waren ursprünglich nicht genau von einander geschieden und blieben es auch bei der zweiten Bearbeitung der Italiener nicht. Die Dichter nahmen oft einzelne Personen, Charaktere und Abenteuer aus andern Kreisen auf, und manche vollständige Dichtungen sind Mittelglieder, welche die Verbindung zwischen den Kreisen ausmachen. Auf diese Art erhielten sie die Italiener durch die Troubadours, Trouveres und Jongleurs, die damit an allen Höfen willkommen waren, und sie entweder in einzelnen Bruchstücken, als wozu diese Gedichte ganz eingerichtet waren, oder an mehrtägigen Festen vollständig sangen. Daß Italien schon im 13. Jahrhundert von diesen epischen Dichtungen erfüllt war, erhellt aus Dante's Inferno, wo Francesca da Rimini ihren Fehltritt dem verführerischen Roman von Lanzelot Schuld gibt. Aber wie verschieden wirkten diese Epen und mußten sie ihrer Natur nach auf die beiden Nationen wirken. In Frankreich waren sie national, aus nationaler Begeisterung für glorreiche Thaten, die wieder das Selbstgefühl des Volks erhoben, entstanden. Die einzelnen Sagen und Gesänge bildeten sich zugleich mit dem Christenthum und Ritterthum aus, trugen den Ruhm der Vorfahren uud des eignen Bodens immer verklärender von Geschlecht zu Geschlecht fort, und als das Christenthum und das in höchster Blüte stehende Ritterthum zu einer That des Enthusiasmus, zu den Zügen nach dem heiligen Grab, sich vereinigten, so war es derselbe Sinn, derselbe Enthusiasmus in demselben Volk, der die frühern sich nur wiederholenden Thaten nun erst recht würdigte, und die Gesänge eigneten sich zu großartigen Epen. Das ganze Land war erfüllt von den Gesängen, in welchen das Heldenleben so groß und ernst aufgefaßt war; im Norden und Süden an den Höfen und in den Klöstern

waren sie gleich lebendig. Denn das Volk war sich bewußt, noch dasselbe Volk zu sein, den Heroismus jener gefeierten Helden immer noch in sich zu tragen und durch Ueberlieferung an die Nachkommen deren Größe zu sichern, und so war die Wirkung jener Gesänge begreiflich, so konnten sich 200 Jahre nach Roland die Kämpfer bei Hastings durch das Rolandslied zur Schlacht begeistern, und die Geistlichen nicht müde werden, diese Gesänge zu bearbeiten.

Aber wie ganz anders war die Lage und daher die Wirkung solcher Gedichte in Italien. Das Studium des Alterthums hatte die Italiener aus dem verschrobenen Zustand unter der Herrschaft der scholastischen Theologie zur Natur und zu ihrer Geschichte zurückgeführt, nicht aber ihre eigne Kraft geweckt, und sie hatten nun mit derselben Unentschiedenheit sich der Herrschaft der Alten unterworfen. Andre Völker konnten ungestört ihre Nationalität in ihrer Jugend ausbilden; sie hatten in diesem Streben Bedeutung gewonnen und durch große Werke in allen Kreisen der Kunst und des Lebens bei den Italienern dasselbe Gefühl, dieselbe Sehnsucht erweckt, diese Richtung zum Realen zu ergreifen und sich dem Zeitgemäßen und Nationalen zuzuwenden. Aber bei sich fanden sie hierzu keinen Boden und griffen daher nach Fremdem. Das ganz Eigenthümliche und Nationale der andern Völker konnten sie sich indessen nicht aneignen, daher nahmen sie aus der fremden Poesie mehr das, so zu sagen, allgemein Nationale, das Christenthum und Ritterthum, auf. Hierin griffen sie aber wieder unglücklich. Denn beide, Christenthum und Ritterthum, hatten zur Zeit der Kreuzzüge in ihrer Vereinigung die höchste Höhe, in der sie die Menschheit zur epischen Dichtung begeistern konnten, erreicht, und nach den Kreuzzügen einer kühlern Verständigkeit und Spekulation Platz gemacht. Die Menschheit hatte die Forderung ihrer Jugend befriedigt und dieselbe in der Dichtung mit dem Epos abgeschlossen. Im 12. und 13. Jahrhundert waren die Ritterromane mit der glühenden Phantasie und dem unerschütterlichen Glauben, die beide zur That reizten, ganz an ihrem Platz, besonders da, wo sie Anklänge aus einer eben so thätigen und für den Glauben begeisterten Zeit in sich aufnehmen konnten. Die allgemeine Unwissenheit begünstigte den Schwung der Phantasie, die sich in das Uebernatürliche

besser finden konnte, als in den geregelten Gang der Natur. Um diese Zeit hatten auch die Italiener ihren Dante, in dessen Gedicht wir theilweise den hohen epischen Dichter bewundern. Aber was einen Dante nach dem Enthusiasmus der Kreuzzüge, nach dem großen Freiheitskampf der Republiken fesseln konnte, die scholastische Theologie und Philosophie, das wirkte auch später verderblich auf die Dichtkunst. Auch die Italiener hatten in jenen Jahrhunderten ihre Heldenzeit gehabt, aber die Frische und Innigkeit des jugendlichen Gemüths fehlte ihnen, welche die Seele mit dem begeisterten Glauben einer solchen Zeit ganz erfüllen konnte. Sie waren zu klug und zu gelehrt geworden, als ihre Poesie anfing, der Verstand zeigte ihnen ganz andre Interessen, und selbst der Glaube, der andere Völker erhob, belehrte, sittigte, die Quelle ihrer Thaten und Gesänge wurde, war bei den Italienern durch Mißbrauch aus seiner reinen Sphäre in die niedrige der gemeinen Geldspekulation gezogen worden, und sie lernten früh die unzähligen Schaaren der Gläubigen verspotten, die aus allen Ländern ihr Geld nach Rom trugen. An die Stelle der scholastischen Gelehrsamkeit trat die gelehrte Bearbeitung des Alterthums, welche die Italiener wieder von ihrer Zeit und Geschichte abwendete, wie schon Petrarca mit Abneigung und Geringschätzung von den Rittergedichten sprach. Als sie sich endlich spät am Ende des 15. Jahrhunderts entschlossen, das Ritterepos zu bearbeiten, merkte man an dem fremdartigen Stoff, an der Unsicherheit und Regellosigkeit der Composition, dem Mangel an Erfindung, daß diese Epen nicht nur zu spät kamen, sondern auch daß sie gar nicht aus ihrem Glauben, ihrer Geschichte, ihrer ganzen Denk- und Sinnesart hervorgingen.

Dabei ist besonders hervorzuheben, daß die Hauptsache in den Ritterepen, das Ritterthum, das um diese Zeit überall anfing zu verschwinden, den Italienern immer ziemlich fremd geblieben ist, ein Umstand, der auf die Art ihrer Auffassung einen besondern Einfluß hatte. Wir haben schon im ersten Band mehrfach bemerkt, wie in Italien der Handelssinn sich auf überraschende Art und im Großen entwickelte und dort außerordentliche Resultate hervorbrachte, und wie dagegen der Rittersinn nur kümmerlich in die Thäler des Apennin drang. Dieser fein und verständig berechnende, auf materiellen Gewinn und Genuß

gerichtete Geist konnte sich nicht leicht zu dem wahren, ehrwürdigen Wesen des Ritterthums erheben. Ein echter Krämersinn hält jede Schwärmerei für lächerlich, und wie die Italiener die von Rom so gut ausgebeutete Glaubensschwärmerei der andern Völker verspottet hatten, so thaten sie es auch mit der Thatenschwärmerei der Ritter. Der Handel war die Triebfeder ihrer Thaten und das Ziel ihrer Anstrengungen, die Kirche selbst trieb ihn am eifrigsten, er gab den Italienern ihren Adel und selbst ihre Fürsten. Von einer so soliden Grundlage schauten sie schon während der Blütenzeit des Ritterthums auf einen Stand herab, dessen Grundlage nur ein höchst lebendiges Gefühl für das Edlere und für höhere Interessen war, und der auch wirklich am Ende mit seiner Schwärmerei gegen den kalten Handelsgeist im materiellen Nachtheil war. Wenn die Andacht zu opfern glaubte, so übernahm die Kirche die Spedition und dort blieb das Gut liegen; wenn in den Kreuzzügen die andern Völker ihre edelsten Kräfte an eine begeisternde Idee verloren, so war der eigentliche italienische Kreuzzug gegen die materiellen Schätze des oströmischen Reichs gerichtet. Wie nun die Italiener überhaupt immer mehr die Form berücksichtigten, so hatten sie sich auch nur der Form des Ritterthums bemächtigt und nur durch diese wirkte es auf ihre Phantasie. Da sie von dem Geist desselben nie recht durchdrungen, die Biederkeit, die Treue in der Liebe und im Krieg, das heroische Ehrgefühl ihnen fremd geblieben waren, so mußten ihnen freilich die Ceremonien mit ihrem feierlichen Ernst, der nach Abenteuern treibende Thatendurst, die schwärmerische Andacht gegen Gott und die Geliebte einen lächerlichen Anstrich erlangen und die ohnedies satirische Nation zum Spott reizen, besonders in der Zeit, wo das Ritterthum überall zu verlöschen begann, und durch die Ausartungen, besonders in der Galanterie, das Entweichen des alten Heldengeistes offenbarte, in der Zeit, wo die Völker in das Mannesalter traten, das sich ja meistens der Jugendschwärmerei mit einem gewissen Lächeln erinnert. Daher in den meisten Rittergedichten der bittere Spott, die tiefe Ironie, womit das Ernsteste und Edelste behandelt war und womit die Dichter meist ihr eignes Werk selbst zerstörten. Deswegen eignete sich aber auch grade dieser Stoff weder für jene Zeit, noch überhaupt für die Italiener zum Epos. Es ging

auch gar nicht aus ihnen hervor, sondern war ihnen aus der Fremde zugekommen, und dies erklärt die späte Zeit, wo eine so große Menge von Dichtern diesen Gegenstand ergriffen. Die Sache wirkte nicht lebendig und frisch aus dem Leben auf ihre Anschauung, sondern nur aus der Ferne auf ihre Phantasie, die das Ritterthum immer nur in seiner Form als Gegenstand des Schaugepränges erfaßt hatte und auch so wiedergab bei den vielen Festen, welche Reichthum und berechnende Politik veranlaßten und wo Ritteraufzüge und Turniere der Hauptschmuck waren. (Unter Andern hat auch Roscoe in seinem Leben des Lorenz von Medici einen solchen Carnevalsaufzug angeführt.) Man schätzt gewöhnlich die italienischen Ritterepen nach dem höhern oder geringern Grad, wie der Spott und die Ironie den Dichtern gelang; dies ist meines Erachtens der unpassendste, ja albernste Maßstab, der je an die epische Dichtung gelegt worden ist. Jener Spott hatte auch einen weit tiefern Grund, als der gewöhnlich zur Rechtfertigung, ja zum Ruhm jener Dichter angeführt wird. Er ging nämlich nicht aus der eigenthümlichen Betrachtung eines veralteten Instituts hervor, das durch starres Festhalten an bedeutungslos gewordenen Ceremonien nur noch eine lächerliche Seite hervorgekehrt hätte. Der Spott war das Resultat der ganzen Geschichte und Erziehung jenes Volks und ein eigentlich italienischer Charakterzug, denn er zeigt sich in allen größern Gedichten, worin sie selbständig aufzutreten suchten, ohne sich an die Form des Alterthums sklavisch zu binden. Die beißendste und bitterste Ironie ist gegen die Geistlichkeit und Kirche gerichtet, die freilich von jeher den Italienern zu sehr in der Nähe operirte, in ihren Augen den täuschenden Nimbus gänzlich verloren und dadurch auch die Religion wirkungslos gemacht hatte. In frühern Jahrhunderten führte ein lebendiger Glaube (mag auch Aberglaube mit untermischt gewesen sein) zur That und im Ideenreich zum Sinn für das Höhere, wie auch den Dante gewissermaßen seine Täuschung zu jener großartigen Weltanschauung begeisterte; aber die Italiener wurden durch die langen Enttäuschungen, die die Verwirklichung der Religion in so schneidenden Gegensatz mit der reinen Idee derselben setzte, durch kalten Verstand und Handelsgeist bis zu jenem atheistischen Spott geführt, der uns in vielen Epen, besonders aber in den

der zwei Pulci, zurückstößt, bis zu jener materialistischen Ansicht, die alles verflacht, jeden Aufschwung, jede Begeisterung fürchtet und belächelt und zuletzt auch den Spott gegen sich selbst kehrt. Mit dieser ganzen Ansicht hängt denn auch die grobe und niedrige Sinnlichkeit zusammen, die in ihrer zügellosen Herrschaft manches edlere Gefühl unterdrückte und die Liebe gar nicht von ihrer schönern Seite und ihrer erhebenden Wirkung auf die Seele kennen lehrte, sowie die unwürdige Stellung, welche nach der allgemeinen Ansicht das weibliche Geschlecht in Italien einnahm. Nur frivolem Genuß dienend, nur solchen suchend, ohne Halt und Charakter, ohne das Bewußtsein ihrer Würde als Herrscherinnen durch die Reize echter weiblicher Tugend, selbst ohne weibliche Gefühle, nur wild umherjagend nach sinnlosen Abenteuern und nach augenblicklichen Trieben: so sind die meisten Heroinen in den italienischen Epen, so und noch niedriger sind sie in den Komödien geschildert. Die mangelhafte und höchst unnatürliche Zeichnung der weiblichen Charaktere, die Abneigung, in das Innere der weiblichen Seele einzudringen und darin interessante Züge in irgend einem der vielfältigen Kämpfe ihrer zarten Natur mit den äußern Verhältnissen aufzufinden und mit allen Reizen der Kunst ausgeschmückt hervorzuheben, offenbart deutlich den Mangel an ritterlichem Sinn und an Ahnung des verfeinernden, veredelnden Einflusses, den echte Weiblichkeit auf echte Manneskraft ausübt. Wir bemerken hier nochmals, daß wir hier wie auch früher, den Tasso ausnehmen, dessen ritterlicher Geist unter den übrigen Dichtern fast einzig dasteht.

Der Gegenstand der Epen war schon in Frankreich sehr von dem Boden der Geschichte entfernt, durch die Dichtung verschönert und verklärt, aber die schönsten Dichtungen knüpften sich immer an Personen und Thaten, die in der Liebe des Volks als sein Eigenthum fortlebten, dann waren die verschiedenen Volkssagen in den größern Gedichten durch den vielfachen Verkehr aller Völker während der Kreuzzüge durcheinander gemengt worden, und nur die Völker, welche die einzelnen Sagen dazu lieferten, vermochten die heimathlichen Anklänge darin aufzufinden. Aber so ganz vermischt erhielten die Italiener diese Dichtungen. Wären sie ihnen rein geschichtlich überliefert worden, so hätten sie damit, als mit etwas ganz Fremdartigem, nichts anfangen können. So

aber vorherrschend in die christliche Richtung gedrängt und durch die Hinzufügung des Wunderbaren in die Sphäre des Phantastischen erhoben, wurden sie mehr Gemeingut und konnten allein auf diese Art von den Italienern aufgenommen werden. Die Italiener verstanden auch gar nicht die Hauptsache darin, das rein Christliche und Nationale zu würdigen, sondern hoben nur das Phantastische hervor und lösten die Dichtungen mit ihren Uebertreibungen in ein bloßes Spiel der Phantasie auf.

Es ist bemerkenswerth, wie in Italien von jeher das Plastische und Epische dem Pittoresken untergeordnet war. Keine Kunst hat mehr geblüht und höhere Werke hervorgebracht, keine war origineller als die Malerei. Schon die Römer haben kein rechtes Epos gehabt und Virgil war viel größer in der beschreibenden Gattung. Auch die Tragödie ging ihnen ab, wogegen sie im Lustspiel Vortreffliches leisteten und die Pantominen mit Vorliebe aufnahmen. So blieb auch später die weichere und leichtfertige Gattung (im weitern und auch bessern Sinn) die ganz nationale. Dies beweist die Richtung, die die ganze epische und lyrische Poesie genommen, dies beweisen die Pulci, Ariost, Berni und andre Spötter, auf der andern Seite Petrarca und seine unzähligen Nachahmer, die alle ganz und gar Dichter nach italienischer Sinnesart waren; dies die vielen heroisch-komischen Gedichte, die burlesken Satiren und Komödien. Tasso war in seinem ernsten großen Gedicht Schüler der Alten, in seinem leichtern und weichen Amint wieder Original. Ja, der Geist des 16. Jahrhunderts sträubte sich sogar noch, ein Werk in italienischer Sprache zu schreiben, an das man die höchste Kraft und aufrichtigen Ernst wenden wollte. Nur die lateinische Sprache ward für solche Werke für würdig gehalten, der italienischen aber alles Leichtfertige überlassen. Der Kardinal Bembo, der wegen seines berühmten Raths schon so oft getadelt worden ist, meinte es daher doch ehrlich und ernstlich mit dem Epos und hatte eine hohe Meinung von dieser Gattung, als er dem Ariost rieth, das seinige lateinisch zu dichten. Doch verfehlte er es wol darin, daß er die Natur des italienischen Epos überhaupt nicht richtig erfaßte, das hier ein reines, mit Volkssagen in gar keinem Zusammenhang stehendes Kunstprodukt war, welches das Talent des Dichters aus fremdem Boden herübergeholt hatte.

Sowie den Stoff, so nahmen die Italiener auch im Allgemeinen die Form ihrer Epen von den Fremden, und hier zeigt sich die Nachahmung von der schwächsten Seite, indem sie, besonders durch die beständige Wiederkehr derselben Ein- und Ausgänge der Gesänge, der ganzen Poesie etwas Starres gab. Die französischen Epen wurden von den Menestriers an den Höfen der Ritter und Großen bei fröhlichen Festen gesungen. Somit gab sich von selbst die Abtheilung in mehrere Gesänge, da nur an großen mehrtägigen Festen das ganze Gedicht vorgetragen werden konnte, sowie am Anfang jedes Gesanges die summarische Erinnerung an den Inhalt des vorigen. Dies wechselte mit Gebeten an Heilige für die glückliche Durchführung des Gesanges ab, die in der gläubigen Zeit ganz aufrichtig waren, und das Ende bestand häufig in einer Bitte um Belohnung des Sängers. So erhielten diesen Gebrauch drei Jahrhunderte später die Italiener und wagten nichts daran zu ändern, obgleich Denkart und Sitte eine völlig andre geworden war. Die Gedichte der Anfangsperiode wurden zwar auch an den italienischen Höfen gesungen, und in der Zeit, die kurz auf Dante folgte, mochte in dem Volk noch Einfalt genug herrschen, daß man die in den Epen vorkommenden Gebete für aufrichtig halten kann, wie der unbekannte Dichter des Buovo d'Antona beginnt:

O Gesù Cristo, che per il peccato
Il qual fece Eva prima nostra madre,
In sulla croce fosti conficcato;
— — — — — — — — —
A te faccio ritorno,
Perchè sei pieno d'umana pietade,
Pregandoti, signor giocondo e adorno,
Che doni allo mio ingegno tal bontade,
Ch'io possi questa istoria raccontare
E insieme gli ascoltanti contentare.

und ebenso mit einem Gebet um ein langes Leben und die Erlangung des Paradieses für sich und seine Zuhörer endigt:

Io prego il sommo Giove, che m'aiuti,
Tenendo nostra vita lunga alquanto,
Rompendo i mali pensier conceputi;
Cristo ci metti in luogo degno e santo,

E diane grazia di poter tal fare,
Che il suo regno possiamo acquistare.

Jeden einzelnen Gesang aber schließt er, indem er entweder seine Zuhörer der Obhut Gottes empfiehlt, oder ihnen sagt, daß er müde erzählen, daß seine Stimme heiser sei, und daß er trinken müsse:

Hormai, Signori, quivi arò lasciato;
Andate a bere, ch'io sono assetato.

Dafür fängt aber auch jeder Gesang entweder gleich im ersten Vers oder nach einem kurzen Gebet mit der Formel an: Io vi lasciai nell' altro mio cantare. Ganz auf ähnliche Art schloß der gleichzeitige Dichter der Spagna seine Gesänge mit einem kurzen Segensspruch oder einer Einladung zum Ausruhen und Trinken:

Signori, io vo' finir questo cantare
Ed ire a bere e rinfrescarmi alquanto;
E se voi siete stanchi d'ascoltare,
Voi ben potete riposare intanto.

wobei er nach damaligem Gebrauch nichts darin findet, die Geldbeutel der Zuhörer in Anspruch zu nehmen:

Ch'ora vi piaccia alquanto por la mano
A vostre borse, e farmi dono alquanto,
Che quì ho già finito il quinto canto.

Später aber, am Ende des 15. Jahrhunderts, war der italienische Dichter zu aufgeklärt, um einen einfachen frommen Wunsch für seine Zuhörer jedem Gesang vorauszuschicken, und doch wußte er seinem Gedicht nicht einmal eine andre Form zu geben. Das ganze Ritterthum mit seiner Schwärmerei, Thatenlust und Glaubensstärke erschien ihm lächerlich, und so behielt er die Gebete bei, verwandelte sie aber durch die spöttischen Beziehungen in wahre Blasphemien, wie wir dies bei Pulci's Morgante schon gesehn haben und wie es auch bei andern vorkommt. Der Graf Bojardo behandelt seinen Gegenstand zu ernst und mit zu viel Glauben und Hingebung, als daß er ihn durch solche Lästerungen hätte verderben sollen; allein obgleich sehr erfindungsreich in Situationen und Verwicklungen, konnte er sich doch nicht über die einmal eingeführte Form erheben und endigte seine 69 Gesänge mit ungefähr denselben starren und trivialen Formeln, die

100 Jahr früher auch in der Spagna vorkommen[1]). So sind auch die meisten seiner Eingänge, aber in einem Drittel derselben gab er, wie der gleichzeitige Cieco in seinem Mambriano, eine neue Idee an und brachte moralische Betrachtungen oder allgemeine, ziemlich breit ausgeführte Erfahrungssätze und Rathschläge, die gut oder schlecht in den Zusammenhang des Gesanges paßten, in die erste Stanze. So glaubte er die alte Form gewahrt und doch dem Fortschritt der Zeit Genüge gethan. Und dies schien sich dadurch zu bestätigen, daß Berni, Ariosto, Agostini, Pescatore, Paolucci und die andern unzähligen Nachahmer dieselbe Weise annahmen.

Da die Ritterepopöe bei den Italienern sich nicht auf natürliche Art aus alten Nationalsagen und Erinnerungen ehemalicher Nationalgröße entwickelte, sondern ein reines Kunstprodukt war, so ließ sie sich von zwei Seiten auffassen. Entweder der Verstand des Dichters verglich zu schroff die veraltete Form des Ritterthums, welche einem ihm und seinem Volk ziemlich fremd gebliebenen Geist gedient hatte, mit der prosaischen klaren Weltbetrachtung, dem durch thätigen Handelsgeist genährten Egoismus und der philosophischen Richtung seiner Zeit, der er selbst mit seinem ganzen Streben angehörte, er sagte sich also gänzlich los

---

1) Per un tal fatto potrete sentire
Se l'altro canto tornerete a udire. Cant. I.

Ma in questo canto più non dico avante,
Che quello assalto è tanto faticoso,
Ch'avendo a dirlo anch' io chiedo riposo. Cant. V.

Ma questo canto più breve vi tratto,
Però che l'altro vi fia prolungato
Nel raccontar d'una bella novella, ect. Cant. XI.

Or questo canto è stato lungo molto,
Ma a cui dispace la sua quantitade,
Lasci una parte, e legga la metade. Cant. XII.

Per Dio, tornate a me, bella brigata,
Che volentier ad ascoltar vi aspetto,
Per darvi col cantar gioco e diletto. Cant. XXII.

Cari signori e bella baronia,
Siate contenti a quel ch'avete udite,
Per questa volta il canto è qui finito. Cant. XXVII.

von dem lebendigen Glauben, der jene Werke hervorgebracht hatte, und betrachtete sie also nur im lächerlichen Lichte und reproducirte die Zeit im ironischen Ton. Oder die lebendige Phantasie versetzte die Seele des Dichters ganz in jene Zeit des Glaubens, der Ritterthat und Ritterliebe, die mit seiner Denkart übereinstimmte, er lebte sich ganz in sie hinein und wandte seine höchste Kunst an die Verklärung der ihm so vertrauten Helden durch die Liebe. Wir haben also zwei Behandlungen des Ritterepos, nachdem es demgemäß aus der ersten rohen Epoche herausgetreten war, nämlich die negative, ironische, zerstörende und abweisende, und die positive gläubige, hingebende und vertretende Behandlung. Die erste repräsentirt der Florentiner Luigi Pulci mit seinem Morgante, der die schon aus frühern Werken, besonders den Novellen und burlesken Satiren uns bekannte feindliche Richtung gegen die Kirche und die geringe Schätzung der menschlichen und besonders der weiblichen Würde treu abspiegelt; die andre Behandlung der Graf Bojardo aus dem Gebiet von Ferrara, reich und frei, aus alter Ritterfamilie entsprossen, dessen innige Hingebung in die glänzenden Zeiten seines Standes erklärlich ist. An seinem Gedicht hatte das Herz seinen vollen Antheil, während den ungläubigen florentiner Dichter nur die Phantasie leicht hinübertrug in das Land der Wunder. Daß aber des Letztern Behandlungsart ganz nach italienischem Sinn und ganz der frivolen Richtung der Zeit angemessen war, läßt sich schon aus der allgemeinen Charakteristik desselben begreifen, und bestätigt sich vollkommen aus dem Beifall, den sie fand, aus dem Eifer, womit alle spätern Dichter sie annahmen und vervollkommneten, und womit florentiner und selbst norditalienische Dichter das ernste für sie ungenießbare Epos des Bojardo umarbeiteten und in der leichten, spöttischen Manier fortsetzten. Aber diese Manier, die allen geschichtlichen Boden, alle Realität verwarf, konnte nur einmal glücken, und es gehörte das reiche Talent des Ariosto dazu, um die Dissonanz, die in der negativen Verspottung einer so thaten- und glaubenvollen Zeit liegt, durch die höchste Anmuth und Lebendigkeit der Beschreibung aufzulösen. Die spätern Nachahmer, die immer an demselben Faden fortspinnen, einzelne Theile des Orlando wieder zu neuen langen Gedichten ausdehnen, verflachen sich in dieser Manier immer

mehr, verlieren ganz den ursprünglichen Pfad in einem phantastischen Nebel, Zeit und Volk verwischen sich, und es besserte nichts, daß Bernardo Tasso zu einem ganz andern Fabelkreis überging und den alles geschichtlichen Grundes entbehrenden Roman der Amadisse in ein Epos verwandelte. Immer aber ist das romantische Rittergedicht in keinem Theil Italiens so vollkommen ausgebildet, mit solcher Liebe gepflegt worden und zu solcher Blüte gelangt, als in dem nördlichen, wo eben, wie wir im ersten Band oft andeuteten, der kräftige germanische Longobardengeist am längsten und reinsten wirkte, wo die engere Verbindung mit Deutschland einen ernstern Rittersinn erweckte und wo die Troubadours und Trouveres ihre französischen Heldensagen am längsten mit der alten Einfachheit und Naivetät sangen. Dort fanden diese Sagen ihre schönste Verklärung in dem schwärmerischen, echt ritterlichen Gemüth des Tasso, der das wunderbar Romantische mit der alten epischen Form in harmonischen Einklang brachte, und auf geschichtlichem Boden ruhend, die Würde der Menschheit, des Christenthums und der Weiblichkeit in dem höchsten Reiz der Liebe neu belebte.

Außer den Rittergedichten bearbeiteten die Italiener auch Begebenheiten aus ihrer eignen Geschichte, doch konnten sie sich nicht zum Nationalepos erheben, sondern blieben damit immer in der Sphäre des Kunstepos. Denn sie suchten in alten Chroniken einen willkürlichen Stoff und bei den alten Klassikern die Form. Dies ist der schlechteste Theil ihrer epischen Literatur. Er war weniger von Dichtern als von Gelehrten behandelt, die, die Ilias vor Augen und den Aristoteles im Kopfe, beiden Schritt vor Schritt ängstlich nachgingen. Noch unglücklicher war die Idee, alte mythologische Gegenstände zu bearbeiten. Besser und zeitgemäßer sind ihre geistlichen Epen.

Wir geben, ehe wir diese epische Literatur näher betrachten, eine kurze Uebersicht nicht aller, doch der hauptsächlichsten Werke derselben, wodurch der große Zudrang zu dieser Dichtart und, wenn man dabei an die Fluth von andern Dichtwerken denkt, die ganz erstaunliche geistige Thätigkeit der Italiener in diesem Jahrhundert deutlich wird. Die erste Periode, welche schon im 16. Jahrhundert beginnt, zeigt uns das Ritterepos noch in seiner rohen Form und den Kampf, den die Dichter zur Be-

wältigung des fremden Stoffs bestehen mußten. Hierher gehören:

I Reali di Francia.
Buovo d'Antona.
La Spagna.
La Regina d'Ancroja.

Aus diesen trat nun gegen Ende des 15. Jahrhunderts das eigentliche Kunstepos hervor, und zwar in drei sehr ungleich bearbeiteten Arten, nämlich die romantische Ritterepopöe, das den Griechen nachgeahmte heroische Epos und das geistliche Epos.

I. Romantische Ritterepopöe.

Luca Pulci, Ciriffo Calvaneo.
Luigi Pulci, Morgante maggiore.
Bojardo, Orlando innamorato.
Cieco di Ferrara, Mambriano.
Ariosto, Orlando furioso.
Berni, Orlando innamorato.
Domenichi, Orlando innamorato.
Agostini, Orlando innamorato.
Pescatore, La Morte di Ruggiero.
Marco Guazzo, Astolfo borioso.
Paolucci, Continuazione dell' Orlando furioso colla morte di Ruggiero.
Brusantini, Angelica innamorata.
Pietro Aretino, Marfisa.
Dolce, Prime imprese del conte Orlando.
Girolamo Tromba, Il Danese Uggieri.
Casio, La Morte del Danese.
Francesco de' Lodovici, Anteo Gigante.
—— I trionfi di Carlo Magno.
Alamanni, Girone il Cortese.
Valvasone, Lancellotto.
Bernardo Tasso, Amadigi.
—— Il Floridante.
Andrea Bajardi, Filogine.
Folengo, Orlandino, Uebergang ins Heroisch-Komische.

II. Heroisches, den Griechen nachgeahmtes Epos.

Alamanni, L'avarchide.
Trissino, Italia liberata da' Goti.
Oliviero, l'Alamanna.
Agostini, I sucessi bellici.
Franscesco Mantovano, Il Lautreco.
Gallani, La guerra di Parma.
Rafaello Toscano, La guerra del Piemonte.
Francesco Bolognetti, Il Costante.
Curzio Gonzaga, Il Fidamante.
Giraldi, Ercole.
Dolce, l'Achille e l'Enea.

III. Geistliche Gedichte.

Tancillo, Le Lagrime di S. Pietro.
Valvasone, L'Angeleida.
— le Lagrime di S. Maria Maddalena.
Erizzo, Le sei Giornate.

Torquato Tasso. Gerusalemme Liberata.
Le sette giornate.

---

§. 1.

Erste Anfänge der epischen Literatur in Italien.

Wir müssen etwas zurückkehren, um in der Kürze die Hauptquellen zweiten Rangs oder die italienischen Quellen kennen zu lernen, woraus sich nach und nach das Duftgebilde der Kunstepopöe gebildet hat, und um in die Geschichte, Genealogie und die Verhältnisse der vorzüglichsten Helden, die sich nachher so ziemlich immer wiederholt, eingeweiht zu werden. Die Italiener fingen ungefähr damit an, womit die französischen Dichter aufhörten, nämlich die Geschichte Karls des Großen nach den verschiedenen Sagen in ein Ganzes zu bringen. Dies wurde versucht in dem zum Volksbuch gewordenen Roman: I Reali di Franza, nel quale si contiene la generatione di tutti i re,

duchi, principi e baroni di Franza e de li paladini, colle battaglie da loro fatte, comenzando da Costantino imperatore fino ad Orlando, conte d'Anglanto. Venezia 1537 (zuerst gedruckt zu Modena 1491. Salviati sah ein Manuscript dieses Romans, das er in das Jahr 1351 verlegte). Karl der Große, in welchem man hier die historische Person kaum wiedererkennt, stammt nach den Sagen in grader Linie und im achten Grad vom Kaiser Constantin ab. Fiovo, der Enkel Konstantins, hatte aber zwei Söhne, Ottaviano und Gisberto, und der letztere jüngere war der Stammvater von Karls Geschlecht und der Urgroßvater des Pipin, während von dem ältern Ottaviano in demselben Grad Buovo von Antona, Vetter des Pipin und Held eines andern Romans, abstammte. Die ganze Genealogie und die Thaten und Abenteuer der Urahnen Karls füllen die fünf ersten Bücher der **Reali di Francia** aus, das sechste und letzte Buch beschäftigt sich mit der Geburt und Geschichte des Kaisers selbst und den Abenteuern seiner Mutter Bertha mit dem großen Fuß. Sein Vater Pipin wird von zweien seiner eignen unehlichen Söhne getödtet und Karl muß aus Paris fliehen. Das immerwährend seiner Familie feindselige Haus der Mainzer, das auch diese Verschwörung angezettelt hatte, läßt den ältesten der Mörder zum König krönen, und schickt strenge Befehl durch das Land, bei Strafe des Galgens, den geflüchteten Karl jenem König auszuliefern, und sogar der Papst excommunicirt Jeden, der dem Vertriebenen Hülfe leistet. Karl verbirgt sich zuerst in einer Abtei, begibt sich dann nach Spanien zu dem in Saragossa residirenden Sarazenen-König Galafrone und dient dessen drei Söhnen Marsilio, Balugante und Falsirone, mit welchen er später blutige Kriege zu bestehen hat.

Dort verliebt sich Karl in die Tochter des Königs, Galeana, macht sie mit dem Christenthum bekannt, tauft sie und vermählt sich heimlich mit ihr. Bald darauf wird Galafrone vom afrikanischen König bekriegt und mit seinen drei Söhnen in harte Gefangenschaft geschleppt. Karl thut Wunder der Tapferkeit und befreit Alle. Aber sein Ruhm erweckt den furchtbarsten Neid der Söhne und er muß vor ihren Anschlägen auf sein Leben mit Galeana fliehen. Er durchzieht Rom, die Lombardei und Baiern. Es gelingt ihm ein Heer zusammenzubringen, mit

welchem er in Frankreich einfällt, den Thronräuber angreift, mit eigner Hand erlegt und die Regierung über das Reich seines Vaters wieder übernimmt.

Der zweite, in den italienischen Epopöen noch berühmter gewordne Held ist Roland, dessen Abenteuer hier aus den verschiedenen ältesten französischen Romanzen in ein Bild zusammengefaßt sind. Karl der Große hatte eine Schwester, Namens Bertha, zu welcher der Ritter Milone von Anglante, ein Urenkel des berühmten Buovo von Antona, also von königlichem Geblüt, eine heftige und von ihr erwiederte Neigung faßte. Aber der Ritter war arm und daher der Kaiser gegen die Verbindung; und als die Sache heimlich schon weit gediehen war, ließ er den Milone ins Gefängniß und die Bertha in einen tiefen Thurm werfen, weil Beide sterben sollten. Der Herzog Namo machte vergebliche Versuche, den Kaiser von diesem schrecklichen Vorhaben abzubringen. Als er sah, daß jener unbeweglich blieb, befreite er in der Nacht die Liebenden aus ihrem Gewahrsam, führte sie auf sein Schloß und ließ sie vor Zeugen und Richtern die Ehe vollziehen. Der Kaiser, der es erfuhr, verbannte den Milone aus seinem Reich und ließ das Ehepaar vom Papst excommuniciren. Sie begeben sich auf die Flucht nach Rom und gelangen, von allem entblößt, bis nach Sutri (im Kirchenstaat). Dort in einer Höhle verborgen, kommt Bertha von einem Sohne nieder, welcher gleich bei seiner Geburt schon so stark war, daß er dem eben heimkommenden Vater bis an den Ausgang der Höhle entgegenrollte. Dieser trug ihn zu seiner Mutter zurück und gab ihm zum Andenken an diese Begebenheit den Namen Roland (von rotolare, roolare, rouler). Fünf Jahre lebte die Familie an diesem Ort von Almosen, dann empfahl Milone, dieses Lebens überdrüssig, den Sohn seiner Gemahlin und ging weg, um sein Glück zu versuchen. Er zog durch Calabrien nach Afrika, trat in die Dienste des Königs Agolante, verrichtete viele Heldenthaten, zog mit ihm nach Persien und verlor sich in Indien aus dem Bereich der Geschichte.

Roland wuchs bei seiner Mutter an Muth und Stärke und war der Held und das Oberhaupt aller seiner Gespielen aus Sutri. Sie liebten ihn so, daß sie dem dürftig Gekleideten von ihren eignen Ersparnissen ein Kleid von rothem und weißem

Tuch kauften, was er nachher in edlem Stolz in sein Wappen aufnahm. Bald nachher brachte Karl der Große bei seinem Krönungszug nach Rom einige Tage in Sutri zu, wo nach altem Gebrauch alles Fleisch, was von seiner Tafel abging, an die Armen vertheilt wurde. Auch Roland kam herbei, drang keck bis in den Speisesaal, nahm eine Schüssel vom Tisch und brachte sie seiner Mutter. Da er dies schon am dritten Tag wiederholte, wollte ihn einmal der Kaiser Furcht einjagen, und räusperte sich laut, während jener nach der Schüssel griff. Aber der kleine Roland sah ihn mit kühnem sicherm Blick an, zupfte ihn am Bart und fragte ihn: was hast du? — Karl, der kurz vorher einen ahnungsvollen Traum gehabt hatte, fand dies alles so wunderbar, daß er dem Knaben nachgehn hieß, und so ward seine Schwester Bertha, Gemahlin des Herzogs von Anglante, wieder aufgefunden. Der Kaiser hob die Verbannung auf, ließ auch den Papst seine Excommunication zurücknehmen, adoptirte den Roland als Sohn, gab ihm die Herrschaft von Milone und machte ihn zum Grafen von Anglante. Roland wurde die Hauptstütze seines Throns und der Held des Christenheers. Die Geschichte seiner Abenteuer ist nun von den übrigen Romanen und Epopöen auf die mannigfaltigste und wunderbarste Weise ausgeführt. Alle kommen aber in dem Ursprung derselben überein, den sie in der zweiten Verbindung der Bertha mit dem verrätherischen Ganelon von Mainz finden, welcher beständig daran arbeitet, Roland der Gunst des Königs zu berauben und ihm zuletzt in dem Thal von Roncesvalle den Tod bereitet.

Das älteste, aus den französischen und spanischen Epen gezogene Rittergedicht in Ottava Rima ist der **Buovo d'Antona, Canti XXII. Venezia 1489**, dessen Abfassung in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts fällt. Es ist das einzige, welches eine lange vor Karls des Großen vorhergehende Zeit und Begebenheit behandelt, daher eine Mittheilung des Inhalts außer unserm Interesse liegt, weil sie zum Verständniß der ältern italienischen Epen aus dem 16. Jahrhundert wenig beiträgt. Der Held desselben ist der schon mehr genannte Buovo d'Antona, der wie Karl der Große, aber in älterer Linie, von dem Kaiser Konstantin abstammte und selbst wieder der Stammvater einer großen Zahl in den Epen berühmt gewordner Ritter war. Er hatte

zum Sohn den Bernhard von Chiaramonte, welcher unter andern Söhnen hinterließ den Buovo von Agramonte, den Otto von England, den schon angeführten Milone von Anglante, Vater des Roland, und den Haimon, Vater der bekannten vier Haimonskinder, Rinaldo, Alardo, Guicciardo und Ricciardetto und der berühmten Bradamante, die nach dem Ariost sich mit dem Ruggiero verband und das Haus Este gründete. Otto von England aber zeugte den Astolfo und Buovo von Agramonte den Zauberer Malegis und den Viviano.

Dieses Werk steht, wie gesagt, isolirt da und ist nur wichtig für die poetische Genealogie vieler Ritter. Alle spätern Epen befaßten sich mit der Zeit der Regierung und Kämpfe Karls des Großen, und die Hauptquelle der Mehrzahl derselben war die in Italien sehr bekannte, dem Paladin und Erzbischof Turpin zugeschriebene Chronik über den letzten Krieg des Kaisers in Spanien und die schreckliche Niederlage in Ronscesvalle, welche die verschiedenen Dichter je nach der Höhe ihres Geistes und dem Reichthum ihrer Phantasie verschieden auffaßten, die mannigfaltigsten Abenteuer einmischten und mit rührenden und heitern Situationen aufs bunteste ausstatteten. Es ist damit natürlich nicht gemeint, daß diese Chronik die einzige Quelle der italienischen Epen aus der Karlssage gewesen sei. Im Gegentheil weiß man ja sehr gut, daß diese Chronik selbst eine Zusammensetzung von vielen Sagen und Romanzen war, die zum Theil auch in Italien bekannt waren. Wie vielerlei Sagen und verschiedne Bearbeitungen derselben Sagen mögen von den Trouveres und Jongleurs gesungen worden sein, die nie aufgeschrieben wurden, und wie viele aufgeschriebene mögen verloren gegangen sein. Diese Chronik ist aber doch der erste Roman aus der Karlssage, der ein gewisses, weiter zu verarbeitendes Gesammtbild gab, einen Kern, an den sich die verschiedenartigsten kleinern Sagen als Episoden ansetzen ließen. Wenn Pulci, Bojardo und Ariosto sich auf Turpin berufen, so geschieht das freilich im Scherz, aber es könnte beweisen, daß frühere Sänger sich zu oft im Ernst auf ihn berufen haben, und man weiß wenigstens, daß, nachdem der Papst Calixtus II. im Jahr 1122 diese Chronik für eine authentische Geschichte erklärt hatte, sie sich in unzähligen Abschriften, Uebersetzungen und Verarbeitungen verbreitete. Wieviel aber

die Italiener aus dieser Chronik und wieviel sie aus andern ähnlichen französischen Sagen und Romanzen genommen haben, läßt sich bei der Unbekanntschaft mit den letztern nicht bestimmen. Schon das erste nicht aus dieser Chronik, sondern aus einem französischen Gedicht gezogene Epos ist das La Spagna betitelte[1]), von einem Florentiner, Sostegno di Zanobi, gedichtet, wie aus der letzten Stanze hervorgeht:

A voi, Signor, rimato ho tutto questo,
Sostegno di Zanobi da Fiorenza.

Man sieht in diesen ersten Anfängen noch die ängstliche Bearbeitung und das Festhalten an der Quelle, welches bei späterer Ausbildung dieser Dichtart einer immer mannigfaltigern Abweichung und reichern Schöpfung der Phantasie Raum gegeben hat. Dafür ist aber auch das echte Volksthümliche noch unverdorben, die großartige Tapferkeit, Reinheit und Tüchtigkeit der Helden noch mit der einfachen kindlichen Gläubigkeit der alten Sagen und mit dem ganzen Geist der alten Zeit vortrefflich wiedergegeben, und noch keine Spur von der spätern Gelehrsamkeit und Aufklärung, dem Leichtsinn und Spott zu finden. Quadrio hat eine Handschrift aus dem 14. Jahrhundert gesehen, Val. Schmidt vermuthet aber, daß das Gedicht noch älter sei. Es gibt in 40 Gesängen den letzten Krieg Karls in Spanien, die verrätherische Intrigue des Ganelon von Mainz, welche die Katastrophe in den Pyrenäen herbeiführt, und die Strafe, welche an dem Verräther vollzogen wird. Nur in zwei Dingen weicht der Dichter in der Hauptsache von der Chronik ab, in der Motivirung des Kriegs, welchen er den Kaiser zur Erfüllung seines Versprechens, dem Roland die Krone von Spanien zu geben, unternehmen läßt, und in zwei Episoden. Die erste Episode beschreibt den Zug, welchen Roland in Folge eines Zanks mit dem Kaiser, wobei ihm dieser seinen Handschuh ins Gesicht warf, durch viele Länder machte. Er will erst den Kaiser für diesen Schimpf tödten, und da er abgehalten wird, zieht er wüthend

---

1) Der ganze Titel der ältern Ausgabe heißt: **Questa si é la Spagna Historiata. Incomincia il libro volgare dicto la Spagna in 40 cantari diviso, dove se tracta le battaglie che fece Carlo Magno in la provincia de Spagna. Milano, 1519. Venezia, 1568** und **1610.**

fort, durchstreift Syrien, Palästina und ein Land, das Terra di Lamech genannt wird, und tödtet oder — bekehrt und tauft die Könige, Heere und Völker, und kommt, nachdem er auf diese Art seinem Zorn Luft gemacht, besänftigt zum Kaiser zurück.

Die zweite Episode betrifft Karl den Großen selbst. Dieser hatte bei seinem Zug nach Spanien zum Stellvertreter im Reich den Macario, Neffen des Gano von Mainz, eingesetzt. Gegen diesen flößt ihm nun der zurückgekehrte Roland Verdacht und Furcht ein. Er hatte von einem bekehrten Sultan in Asien ein Zauberbuch erhalten, öffnete es in Gegenwart des Kaisers, beschwört nach der Anweisung eine Menge Teufel herauf, deren einer ihm entdeckt, daß jener Macario in ganz Frankreich das Gerücht ausgesprengt habe, Karl sei mit dem Heer in Spanien umgekommen, und daß jener am folgenden Tag die Königin zur Gemahlin nehmen und sich zum Kaiser krönen lassen wolle. Es ist also keine Zeit zu verlieren. Der Teufel verwandelt sich sogleich in ein schwarzes Pferd und trägt Karln in der Nacht durch die Luft nach Paris. Beinah wäre die Reise am Ende noch unglücklich abgelaufen. Schon über dem Hof seines Palastes angekommen, macht er aus lauter Freude auf seinem Roß das Zeichen des Kreuzes, um dem Himmel für die glückliche Ankunft zu danken. Dieses Zeichen kann aber der Teufel nicht vertragen, er entflieht und läßt seinen Reiter auf die Treppe herabfallen.

Ma come vuolse il padre celestiale,
Lo imperatore non si fece male.

Der Kaiser verkleidet sich als Pilger und sucht in das Zimmer seiner Gemahlin zu gelangen. Nun wird eine Scene geschildert, die ganz aus der Odyssee entlehnt ist. Wie dort erkennt ihn zuerst ein Hund und springt freudig an ihm hinauf; wie dort die Penelope, so ist auch hier die Kaiserin lange zweifelhaft, bis sie an einem geheimen Zeichen den Gemahl mit Freuden erkennt. Karl tödtet mit Hülfe einiger Freunde den Thronräuber, nimmt öffentlich die Gemahlin und Krone wieder, besiegt die Mainzer und kehrt dann wieder zu seinem Heer zurück.

Nach dieser Episode folgt nun das letzte Drittel des Gedichts fast Schritt für Schritt der Chronik des Turpin, an deren einfacher, rührender Erzählung auch wirklich wenig zu ändern und zu verbessern war, wenigstens nicht von dem Dichter der Spagna.

Der Sarazenenkönig Marsilio bittet nach einigen Niederlagen durch eine Gesandtschaft um Frieden. Ganelon soll ihm die Antwort des Kaisers überbringen. Er verabredet aber mit den Feinden ein Mittel, wie der ganze Nachtrab des französischen Heeres, worunter die tapfersten Ritter, überfallen und niedergemacht werden könne. Ganelon kehrt mit dem Friedensvertrag zum Kaiser zurück und gibt ihm nach jener Verabredung seinen Rath bei dem Rückzug des Heers. So werden denn die Paladine mit ihrer geringen Schaar in den Pyrenäen von drei feindlichen Heeren mit fünffacher Uebermacht überfallen und zuletzt getödtet. Ihr letzter verzweifelter Kampf und Tod ist in der Chronik sehr schön erzählt, besonders der des Roland, welcher nach der tapfersten Abwehr endlich, da er alles verloren sieht, von seinem geliebten Schwert, Durindana, Abschied nimmt, es dann, um es nicht in die Hände der Ungläubigen fallen zu lassen, zwischen Steinen zerbricht und, von einem Haufen feindlicher Leichen umgeben und eingeengt, in der äußersten Noth sein furchtbares Horn ertönen läßt.

In ähnlicher äußerst gedehnter und wenig dichterischer Weise wie die Spagna ergeht sich das Gedicht La Regina Ancroja über die Abenteuer des Guidone Selvaggio, eines in Asien erzeugten natürlichen Sohns des Rinaldo und über den Krieg, den Karl der Große mit der Königin Ancroja führte. Nach vielerlei Heldenthaten des Rinaldo und seiner Brüder, des Roland, der Sarazenen, Intriguen der Mainzer, wird endlich die Königin besiegt und gefangen genommen und beginnt das Bekehrungsgeschäft. Da sie aber Rolands Beweise von der unbefleckten Empfängniß und der Dreieinigkeit nicht begreifen will, so wird sie nach einem langen theologischen Streit von Roland getödtet.

§. 2.

Brüder Pulci.

Die vorgenannten Epopöen der ersten Periode haben Toscaner und wahrscheinlich Florentiner zu Verfassern. Die einfachen Gesänge von den Thaten der Ritter fanden unter dem Volke Anklang, das freilich auch in den republikanischen Zeiten

des 13. und 14. Jahrhunderts eine gewisse politische Energie zeigte und durch Ausdehnung und Befestigung des Staats in den Kriegsstürmen einen ähnlichen ritterlichen Schwung erhielt, während die Großen und Reichen entweder mehr für das Interesse des Augenblicks, den Handel, oder für das einer ganz fremden Zeit, das klassische Alterthum eingenommen waren. Aber unter Lorenz von Medici drang der Geschmack an diesen Rittergedichten auch in die höhern Stände, und von ihm vielfach aufgemuntert, wurden sie aus frühern bloßen Zuhörern nun selbst Dichter in dieser Gattung. Florenz, das schon so oft den Ton in der Poesie angegeben hatte, war also wieder berufen, das Ritterepos aus den Fesseln der ängstlichen Nachahmung französischer Sagen und Romanzen zu befreien und eigenthümliche Schöpfungen in italienischem Geist zu erwecken. Daß und warum es ein solches Werk nicht zur Vollendung bringen konnte, und daß dies dem Norden Italiens vorbehalten war, ist schon früher angedeutet worden.

Der Erste, welcher ein größeres selbständiges Rittergedicht unternahm, war Luca Pulci, der uns im vorigen Abschnitt durch seine Beschreibung des Mediceischen Turniers freilich nicht in einem glänzenden Licht bekannt worden ist und den seine Befangenheit in dem Alterthum nicht zum wirklichen romantischen Dichter stempelte. Sein Epos hat den Titel: Ciriffo Calvaneo; doch ist es unvollendet geblieben, und man kann aus dem Fragment kaum schließen, was das Ganze hat werden sollen. Der Inhalt ist kurz folgender: Paliprenda, die Tochter eines Königs von Epirus, Nachkommen des Priamus, ist von ihrem Verführer Guidone, Grafen von Narbona, verlassen worden und überläßt sich, da sie schwanger ist, der schrecklichsten Verzweiflung. Schon will sie sich den Tod geben, als ein alter Hirte herzukommt, sie zurückhält, tröstet und in seine Hütte führt. Dort findet sie eine andre Frau, Massima, die eben so wie sie verführt und verlassen, nach manchen Abenteuern nach Toscana in die Calvaneischen Berge und zu jenem Hirten gelangte. Sie genas von einem Knäblein, das die Namen Ciriffo Calvaneo (nach jenen Bergen) erhielt. Auch Paligrenda gebar einen Sohn, den sie Povero Avveduto, den armen Vorsichtigen, nannte. Sie starb bald darauf und ließ der Massima die Sorge für beide Kinder,

welche bald die engste Freundschaft mit einander verband. Sie üben nun ihre Kräfte im Kampfe mit den wilden Thieren. Als sie in die Jünglingsjahre gekommen sind, macht sie ihre nun gemeinschaftliche Mutter mit ihrer Beiden Abstammung, und besonders den Ciriffo mit dem Verbrechen seines Vaters bekannt. Von nun an werden sie getrennt; denn Ciriffo geht aus, seinen Vater aufzusuchen und ihn zu tödten. Aber sein mahomedanisches Gewissen ist zu zart, um einen Vatermord zu tragen, er geht daher nach Rom, läßt sich dort taufen und vom Papst die Absolution geben, reist dann als Pilger nach Jerusalem und kommt endlich in die Dienste Ludwigs von Frankreich, der in dem Kreuzzug gen Aegypten begriffen ist. Unterdessen ist der Povero Avveduto von Seeräubern weggeführt und zu dem Sultan Tibaldo von Aegypten gebracht worden, wo er denn sogleich an dem Krieg gegen die Franzosen Theil nimmt und eine solche Tapferkeit zeigt, daß ihn Tibaldo zum Ritter schlägt. Es wird ein Zweikampf zwischen den tapfersten Rittern beider Heere angeordnet. Avveduto ist der Kämpfer für Aegypten und sein Gegner unbekannter Weise sein Freund Ciriffo. Ein Friedensgesandter des französischen Königs, Falcone, verräth ihm das Geheimniß, und beredet ihn, sich taufen zu lassen und zum christlichen Heer überzugehn. Avveduto geht in die Falle, gibt sein Versprechen schriftlich, und der Verräther geht damit sogleich zum Sultan, um ihm die Treulosigkeit zu entdecken und so den tapfersten Ritter der Aegypter zum Tod zu bringen. Aber Tibaldo kennt den Falcone als Verräther, verurtheilt ihn zum Tod und läßt auch sogleich den Henker holen:

Tibaldo conoscea Falcone a punto
E disse: O Falcon mio, benchè tu finga,
Tu sai, ch'io so, che il capestro d'oro unto
Meritasti insin già sendo a Oringa.
Or se il peccato ad Ascalon t'ha giunto,
Non vò, che più le maschere dipinga.
Per tanto son disposto, che tu muoja,
E così detto, fè chiamare il boja.

Mit diesem letzten Vers bricht das Gedicht ab, das vielleicht einen weitaussehenden Plan hatte; denn es bildet bis dahin sieben Gesänge des ersten Buchs. Die ganze Fabel ist genommen

aus einem alten Codex: Liber pauperis prudentis, aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts (er befindet sich in der Bibliothek Laurentiana in Florenz). Lorenzo de' Medici gab dem Bernardo Giambullari den Auftrag, das Gedicht zu vollenden, und dieser fügte noch 3 Bücher hinzu, die aber noch weniger als Pulci's Gedicht der Nachwelt bekannt geblieben sind. Daß Luca Pulci kein bedeutender Dichter war, haben wir schon früher an seinem Turnier und seinen Heroiden gesehen. Es war schlimm, daß nicht ein größerer, an Produktivität und echtem Talent reicherer Dichter die epische Laufbahn eröffnet hatte; denn da die Italiener nun von der Art sind, daß sie einen einmal betretenen Weg, eine versuchte Manier nicht leicht wieder verlassen können, so wiederholt sich nun nach diesem Ciriffo in der ganzen Reihe der epischen Literatur dieselbe bunte Verwirrung der Begebenheiten, Situationen, die regellose Composition, der Mangel an Einheit, an Charakteristik, das Spielen ins Phantastische und ins Lächerliche, aus welchem Kreise sich keiner vor Tasso, selbst Ariost nicht erheben konnte. Daher zeigt sich im Ciriffo Calvaneo, so wenig er auch sonst dem Inhalt nach in den eigentlichen Kreis der italienischen Epopöe gehört, schon die ganze nachher sogenannte italienische Manier, obgleich noch entfernt, da sie erst später ganz ausgebildet worden ist, die chaotische Zusammenmischung des Heitern und Rührenden, Heidnischen und Christlichen, die Preisgebung der Geistlichkeit, der weiblichen Würde und der echten Ritterlichkeit durch sarkastische Ausfälle, übertreibende Berichte von Thaten und ermüdenden zwecklosen Zweikämpfen und herabwürdigendes Auftreten der Heldinnen. Dieser Hauptcharakter der italienischen Epopöen findet sich hier noch schwach ausgedrückt, deswegen schien eine kurze Erwähnung dieses Gedichtes genügend. Aber es legte die Grundlage, welche nachher theils in ernsthafter, theils und viel mehr in ironischer Weise ausgebildet wurde.

Dies that besonders zuerst Luca's Bruder, Luigi Pulci in seinem Morgante maggiore. Wir haben ihn schon in dem Dichterkreis aus Lorenzo's de' Medici Schule durch seine burleske Correspondenz mit Matteo Franco und besonders in der Einleitung zu den epischen Dichtungen durch seinen atheistischen Spott kennen gelernt. Aber den letztern, der Richtung seiner

Zeit und besonders der damaligen Florentiner angehörenden Fehler abgerechnet, war er in der epischen Literatur der Italiener höchst bedeutend, und aus dem, was er selbst geschaffen, läßt sich entnehmen, daß er unter andern Umständen und besonders wenn er von Ariosto das rechte Maaß hätte lernen kennen, einer der ersten Epiker in italienischer Manier geworden wäre. Man sagt, daß ihn Lorenz von Medici und dessen Mutter, Lucretia Tornabuoni, veranläßt habe, den Sagenkreis von Karl dem Großen und Roland in einem italienischen Epos zu bearbeiten. Sein Freund Polizian gab ihm dazu einige Quellen an die Hand, daher er ihn in der 169. Stanze des 25. Gesanges rühmend erwähnt:

E ne ringrazio il mio caro Angiolino,
Sanza il qual molto laboravo invano;
Fida scorta m'è stato al mio cammino,
Onore e gloria di Montepulciano,
Che mi dette d'Arnaldo e d'Alcuino
Notizia, e lume del mio Carlo Mano.

(Vergleiche auch XXVII, 79). Diese Quellen sind die Lebensbeschreibung Karls des Großen von Alcuin, und besonders des oft in dem Gedicht erwähnten Troubadour Arnaldo, der ein jetzt unbekanntes, aber damals wol sehr verbreitetes Gedicht über die Thaten und Abenteuer des Rinaldo in Aegypten verfaßt haben muß.

Dopo costui venne il famoso Arnaldo
Che molto diligentemente ha scritto,
E investigò de l'opre di Rinaldo,
De le gran cose che fece in Egitto.

Dann war der Roman des Turpin und das Volksbuch von den vier Haimonskindern allgemein bekannt, und Pulci benutzte dazu noch andre Sagen und selbst seine italienischen Vorgänger aus frühern Jahrhunderten. So wurde denn beinah Rolands ganzes Leben in dieses Gedicht aufgenommen und in der spöttischen Manier behandelt, die ihm nachher Berni und Ariost zum Theil wörtlich nachgeahmt haben. Wenn er durch diese Copirarbeit, dieses flüchtige Zusammentragen verschiedener Rittergeschichten zu einem Ganzen, was ihn außer der früher angegebenen Ursache vielleicht auch wie seine spätern Nachahmer zu dem Spott

verleitete, den Eingebungen seiner Freunde und dem Geschmack der Zeit ein Genüge gethan hatte, so schuf sich sein burlesker Genius auch dafür zu seiner Genugthuung einen Charakter, den des Riesen Morgante, dem an poetischer Durchbildung und Wahrheit nicht leicht ein ähnlicher in den italienischen Epen an die Seite zu stellen ist. Er ist der eigentliche Held des Gedichts, die einzige lebendige Person mit vollkommen ausgeprägtem Charakter, während der Kaiser, die Paladine und die Helden der Sarazenen nur wie Schatten in flüchtigen Umrissen um ihn schweben, und nur aufgeführt zu sein scheinen, um der Handlung einen Hintergrund zu geben. Der Dichter ist dabei allerdings in den Fehler verfallen, den Hintergrund breit zu machen, und selbst nachdem der Held vom Schauplatz abgegangen ist, durch mehrere Gesänge noch sehr genau auszuführen. Dies mag manche Kritiker zu der falschen Idee verleitet haben, als wären Roland und Rinaldo mit ihren Abenteuern die Hauptthelden, und diese Ansicht verleitete sie, wie Fr. Schlegel, zu dem wegwerfenden Urtheil, welches zum Theil auch in der Ueberschätzung der Romantik seinen Grund haben mag. Die übertreibende und zerstörende Ironie, mit der die Ritter behandelt sind, gehört der italienischen Anschauungsweise an; sonst hätte sie, statt von Ariost begierig aufgefaßt und weiter ausgesponnen zu werden, der romantischen Epik in dieser Richtung für immer ein Ende machen müssen. Aber der mit lebendiger Wahrheit durchgeführte Charakter des Morgante gehört dem Dichter eigen und auf ihn hätte eine gerechte Kritik hauptsächlich Rücksicht nehmen müssen. Er steht in dieser Beziehung und als erfinderisches Genie hoch über dem bekanntern und berühmtern Ariost.

Der Morgante ist eine durchaus drollige Figur, ein Original voller Spaßhaftigkeit, aber treuherzig und an der einmal gewählten Partei fest und mit Aufopferung hängend, von seiner ungeschlachten Kraft immer zu Thätigkeit getrieben. Wir treffen ihn zuerst mit seinen beiden Brüdern, ebenfalls Riesen, auf einem Berg zwischen Frankreich und Spanien, wo er seinem Thätigkeitstrieb dadurch Genüge leistet, daß er dicke Steine auf ein Kloster unten im Thal schleudert und die Mönche dadurch sehr beunruhigt. In dieser Lage kommt Roland, der durch Ganelon's Arglist mit Karl dem Großen heftig entzweit, diesen verlassen

hat und die Welt nach Abenteuern durchzieht, bei dem Kloster an. Während er sich mit dem Abt im Hof unterhält, kommen Steine von den Riesen herabgeflogen. „Rette dich schnell herein," ruft ihm der Abt zu, „denn das Manna fällt." Er klagt dem Ritter seine Noth auf burleske Art:

Gli antichi padri nostri nel deserto,
Se le lor opre sante erano e giuste,
Del ben servir da Dio n'avean buon merto:
Nè creder sol vivessin di locuste:
Piovea dal ciel la manna, questo è certo;
Ma qui convien che spesso assaggi e guste
Sassi che piovon di sopra quel monte,
Che gettano Alabastro e Passamonte.

Roland entschließt sich das Kloster von dieser Plage zu befreien. Nach einem heftigen Kampf besiegt und erlegt er zwei der Riesen und geht nun gegen Morgante. Dieser hat vorher einen Traum gehabt, daß er von einer Schlange angefallen wurde, und daß ihm in dieser Gefahr der Hülferuf an Mahomed nichts geholfen habe, sowie er sich aber an Christum gewendet, das Unthier augenblicklich verschwunden sei. Er hört, daß Roland ein Christ ist, und statt nun zu kämpfen, verlangt er von diesem die Taufe. Der Ritter umarmt ihn und führt ihn nach dem Kloster. Unterwegs bringt er ihm einige Wahrheiten des damaligen Christenthums in Bezug auf seine todten Brüder bei, aber Morgante unterbricht ihn mit den Worten: Al savio suol bastar poche parole und ist schon bekehrt. Im Kloster ist große Freude über Rolands glückliche Rückkehr, über den neuen Christen und das Ende aller Noth. Die zwei neuen Freunde bleiben eine Zeitlang im Kloster, wo es ihnen sehr wohl gefällt. Morgante sucht sich nützlich zu machen, und da es einst an Wasser gebricht, geht er mit einem Ständer aus zu einer Quelle, wird dort von einer Heerde Eber angefallen, tödtet zwei derselben, und kehrt zurück, den Ständer auf der einen Schulter, die Eber auf der andern. Die Mönche freuen sich sehr auf den Braten, fallen sogleich darüber her und vergessen Brevier und Fasten:

I monaci veggendo l'acqua fresca
Si rallegrorno, ma più de' cinghiali,
Ch'ogni animal si rallegra de l'esca,

E posano a dormire i breviali:
Ognun s'affanna, e non par che gl'incresca,
Acciò che questa carne non s'insali,
E che poi secca sapesse di vieto:
E le digiune si restorno a drieto.

E ferno a scoppia corpo per un tratto,
E scuffian, che parien de l'acqua usciti;
Tanto che il cane sen doleva e'l gatto,
Che gli ossi rimanean troppo puliti.

Roland verlangt nun wegzuziehn, um Abenteuer zu suchen. Morgante bewaffnet sich mit einer rostigen Stahlhaube, die ihm unter dem ganzen alten Geräthe allein paßt, weil sie von einem von Milone von Anglant in dem Kloster getödteten Riesen herrührt, hängt sich ein altes Schwert um, das er in einem Winkel gefunden, reißt einen Schwengel aus einer früher von ihm zerbrochenen Glocke und begleitet, so bewaffnet, seinen Freund zu Fuß. Sie kommen in einen bezauberten Palast, sehen da alles glänzend eingerichtet, herrliche Speisen aufgedeckt, aber keine lebende Seele dabei. Roland merkt eine Falle, aber Morgante treibt zum Essen und Wohlsein. Den andern Tag aber können sie den Ausweg nicht mehr finden. Im Umherirren kommen sie in ein unteres Gemach, wo eine Stimme aus einem Grab sie bittet, den Stein wegzuheben und sie von ihrem Bann zu erlösen. Morgante hebt ohne Weiteres den Stein auf, und — der Teufel selbst schießt heraus, schwärzer als Kohle, in Gestalt eines Todtengerippes mit dürrem Fleisch behangen. Roland mit dem Ruf: das ist der Teufel, ich kenne ihn von Gesicht! stürzt auf ihn los. Der Teufel ringt mit ihm und hat ihn schon beinah unter, da schwingt Morgante seinen Glockenschwengel und haut darauf los, bis er Beide trennt. Als aber nun der Dämon ihm vor Bosheit mit grinzenden Zähnen ins Gesicht lacht, packt er ihn fest bei den Halsdrüsen und drückt ihn wieder in sein Grab.

Questo diavol con lui s'abbracciòe:
Ognuno scuote, e Morgante diceva:
Aspetta, Orlando, ch'io t'ajuteròe;
Orlando ajuto da lui non voleva:
Pure il diavol tanto lo sforzòe,
Ch' Orlando ginocchion quasi cadeva;

Poi si riebbe, e con lui si rappicca;
Allor Morgante più oltre si ficca.
E gli parea mill' anni d'appiccare
La zuffa: e come Orlando così vide,
Comincia il gran battaglio a scaricare,
E disse: a questo modo si divide.
Ma quel demon lo facea disperare;
Però che i denti degrignava e ride.
Morgante il prese a le gavigne istretto,
E missel ne la tomba a suo dispetto.

Der Teufel schreit ihnen zu, das Grab offen zu lassen, den Morgante zu taufen und dann ruhig weiter zu gehn, was alles auch ohne weitere Anfechtung geschieht. Kaum haben sie das Schloß im Rücken, so hören sie einen großen Lärm hinter sich, und sehen, wie alles verschwindet. Morgante fühlt aber nun schon Lust und Muth in sich, wenns möglich wäre, in die Hölle hinabzusteigen und alle Teufel hinauszutreiben, dem Minos den Schwanz abzuschneiden, dem Charon den Bart zu rupfen, den Pluto von seinem Sitz herabzuwerfen, aus dem Flegeton nur einen Schluck zu machen, den Cerberus und die Furien mit einem Faustschlag niederzustrecken und den Belzebub schneller laufen zu machen als ein Dromedar in Syrien. Er frägt schon nach dem Eingang der Hölle, aber Roland redet ihm die Sache aus.

Sie kommen darauf zu dem Sarazenenkönig Manfredonio in Spanien und leisten ihm Hülfe gegen seinen Feind Lionello. Roland besiegt diesen in einer Schlacht, wird aber nun von den rachedürstenden Feinden aufs Aeußerste gebracht. Er wehrt sich tapfer, auch Morgante läßt den Glockenschwengel sausen und die Feinde mehr Funken sehn als im August Johanniswürmchen. Er wird aber dabei so mit Pfeilen und Spießen überschüttet, daß er einem Stachelschwein ähnlich aus der Schlacht zurückkehrt. Rolands Vettern Rinaldo, Dodone und Olivieri waren ausgegangen, ihn zu suchen und zur Rückkehr zu bewegen, und treffen ihn bei jenem König. Alle zusammen stehn noch diesem gegen den König von Syrien bei, der in einer heißen Schlacht besiegt wird. Olivieri verliebt sich in die Meridiana, Tochter des Sarazenenkönigs Caradoro, und verbindet sich heimlich mit ihr, nachdem ihm der schon erwähnte Bekehrungsversuch gelungen

und sie getauft worden ist. Dann ziehen alle Ritter und die bekehrte Prinzessin mit ihnen nach Frankreich, Karl dem Großen zu Hülfe, der von einem Sarazenenheer aus Dänemark hart bedrängt wird. Meridiana will hier allein auf Abenteuer ausgehn und nimmt mit Rolands Erlaubniß den tapfern Morgante mit sich. Sie ziehen ins feindliche Lager und tödten viele, werden aber bald von der Uebermacht umringt und heftig angegriffen. In dem Gedränge, wo jeder genug für sich beschäftigt ist, kommen sie weit auseinander; aber Morgante, der plötzlich jene sinken sieht, haut verzweifelnd mit seinem Glockenschwengel Bahn zu ihr über Haufen von Leichen und beschützt sie, obgleich sehr erschöpft und fast unterliegend, bis die Paladine sie noch zu rechter Zeit befreien. Die Schilderung dieses Kampfes und dieser Noth ist im höchsten Grad lebendig und anregend.

Meridiana's Vater, der König Caradoro, schickt einen Riesen Vegurto an Karl den Großen, an dessen Hof nun alle Paladine versammelt sind, um seine Tochter zurückzufordern und bei Gelegenheit ihre Beschimpfung zu rächen. Vegurto tritt gleich in der ersten Audienz trotzig und ungeschlacht auf, beschimpft den Kaiser und Olivieri mit ungezogenen Schmähungen und stürzt auch sogleich auf den Letztern los, um ihm einen Streich mit seiner Axt zu geben. Olivieri rettet sich durch einen Satz auf die Seite, der Kaiser springt von seinem Sitz auf und alle Paladine sind in Bewegung. Morgante, der bei keiner Schlägerei lange ruhig bleiben kann, eilt auf ihn zu und umfaßt ihn. Vegurto schlingt seinen Arm um ihn und so ringen beide Riesen. Endlich fällt Vegurto zu Boden und erregt großes Gelächter, besonders da er im Fallen einen Dänen mit sich zur Erde reißt. Aber er erhebt sich bald wieder, schreit fürchterlich und fordert alle Paladine zum Todeskampf. Olivieri läuft wüthend hinaus, um sich zu bewaffnen. Aber Morgante reißt nun die Geduld, er fleht zu Karl, daß er sich mit ihm messen dürfe. „Ich berste, ruft er, wenn ich jenen nicht mit eigner Hand umbringe.“

E disse a Carlo: Imperadore, io scoppio,
S'io non lo fo con le mie man morire:
Lascia ch' i' suoni col battaglio a doppio:
Al primo colpo il farò sbalordire,
Che ti parrà ch'egli abbi bevuto oppio.

Karls Antwort wird in dem wüthenden Tumult gar nicht gehört, und Morgante stürzt ohne Weiters mit seinem Glockenschwengel auf den Gegner los, der mit der Axt antwortet. Ein fürchterlicher Kampf beginnt:

> Vegurto grida, e Morgante gridava,
> Tanto ch'ognun per la voce tremava.
> E' non si vide mai lioni irati
> Mugghiar sì forte, o far sì grande assalto;
> Nè due serpenti insieme riscaldati;
> Sempre l'accetta o 'l battaglio è su alto:
> Alcuna volta invano eran cascati
> I colpi, e fatta una buca a lo smalto:
> Due ore o più bastonati si sono;
> Ma del battaglio raddoppiava il suono.

Endlich fällt Vegurto von schrecklichem Keulenschlag getroffen todt zu Boden.

Während nun Roland, durch Ganelon's Tücke von Neuem mit Karl entzweit, den Hof verläßt und bis nach Persien herumschweift, in tausend Abenteuern sich versucht und dort gefangen genommen wird; während Rinaldo im Streit mit Ganelon einmal Karln vom Thron verjagt und diesen selbst einnimmt, dann ihn aber zurückgibt, als er Rolands Unglück erfährt und diesem zu Hülfe eilt, aber ebenfalls auf dem Weg erst tausend Abenteuer besteht; während beide in Asien herumziehen und auch Babylon belagern: treibt Morgante in Frankreich sein Wesen allein. Er begegnet einem andern Riesen, Namens Margutte, und erstaunt über dessen ungeschlachte Figur, fragt er ihn sogleich, ob er Christ oder Heide sei. Dieser gibt die schon aus der Einleitung zum 3. Abschnitt bekannte gottlose Antwort, worin er über jeden Glauben seinen Spott treibt und nur seine ganz niedrige, thierische Natur als seinen Gott hinstellt. Mit derselben Frechheit erzählt er jenem alle Laster, die er seit der Ermordung seines Vaters durchgemacht, und es gibt keines, das er überginge, wobei besonders die Gefräßigkeit, Trink- und Stehlsucht mit den glänzendsten Farben gemalt sind. Das ganze Bild ist nicht ohne Geist entworfen und die Charakteristik sehr treffend, nur Schade, daß der Gegenstand schmuzig ist. Jedenfalls wird aber der Hauptheld Morgante durch die Gegenüberstellung

dieses Charakters, sowie früher durch den andern Riesen, in moralischer Rücksicht sehr gehoben, was vielleicht des Dichters Absicht war.

Morgante hört dem Selbstlob des neuen Bekannten über eine Stunde lang unbeweglich und aufmerksam zu, und sagt ihm dann, daß er nach dem Wenigen, was er erfahren, glaube, daß er nie ein traurigeres Geschöpf vor sich gesehn, und zugleich eines, welches so gut zu ihm passe. Er solle sich nur seiner Lust zur Verrätherei enthalten, sonst müsse er an seinen Glockenschwengel glauben, mehr als er je an den Himmel geglaubt habe; übrigens

Del resto come vuoi te ne governa:
Co' santi in chiesa e co' ghiotti in taverna.

So machen sie sich denn zusammen auf den Weg nach Babylon, wo Morgante seinen Herrn wieder treffen will, und bestehen mehrere Abenteuer, worin sich die rohe Natur des Margutte in vollem Licht zeigt, sowie auch bald sein Tod seinem Leben angemessen ist. Nachdem er sichs in seiner Atmosphäre über die Maßen wohl sein lassen, und in Scherzen, Lügen, Stehlen und Fressen den Tag zugebracht hat, macht sich noch Morgante den Spaß, ihm im Schlaf die gelben Stiefeln auszuziehen und zu verstecken. Morgante sucht sie, sieht, daß sich ein Affe damit bekleidet hat, und geräth über diesen possirlichen Anblick so ins Lachen, daß er daran erstickt.

Non domandar se le risa gli smuccia
Tanto che gli occhi son tutti gonfiati
E par che gli schizzassin fuor di testa;
E stava pure a veder questa festa.

A poco a poco si fu intabaccato
A questo giuoco, e le risa cresceva;
Tanto che il petto avea tanto serrato,
Che si volea sfibbiar, ma non poteva,
Per modo egli par essere impacciato:
Questa bertuccia se gli rimetteva:
Allor le risa Margutte raddoppia,
E finalmente per la pena scoppia.

E parve che gli uscisse una bombarda,
Tanto fu grande de lo scoppio il tuono.

Morgante findet seinen Herrn in Babylon. Roland erkennt ihn von Weitem an dem Glockenschwengel, den dieser, sobald er ihn ansichtig wird, vor Freude hoch schwingt, dann hundert Ellen in die Luft wirft und mit einem Sprung wieder fängt. Er leistet sogleich bei der Belagerung wichtige Dienste und entscheidet den Sieg. Denn bei dem letzten großen Sturm gegen die Stadt versucht er erst ein eisernes Thor einzuschlagen, und da dies nicht gelingt, rüttelt er an einem dicken Thurm so lange, bis er einstürzt, worauf die Paladine in die Stadt eindringen und sie erobern. Roland wird zum König erwählt. Aber ein Umstand, der ihm alle Ehre macht und ein Zug echter Ritterlichkeit ist, ruft ihn und die Paladine nach Frankreich zurück. Dies ist die Befreiung des Ganelon von Mainz, der in die Netze und Gefangenschaft einer alten Zauberin gerathen ist. Obgleich dieser Tückische immer Rolands Untergang gesucht hat, so ist er doch ein tapfrer Paladin und ihr Verwandter, und muß also befreit werden. Auf ihrer Heimfahrt wird ihr Schiff von einem Wallfisch hart mitgenommen und beinah umgeworfen. Aber Morgante schwingt sich auf dessen Rücken und zerschmettert ihm mit dem Glockenschwengel den Kopf. Dies ist seine letzte Heldenthat und sein Ende noch burlesk genug. Denn da das Schiff nicht weit vom Hafen ist, so will er im Meer ans Ufer gehn, wird aber da von einem Seekrebs gebissen und der Mann, der es in heißem Kampf mit Riesen und ganzen Heeren aufgenommen hat, stirbt an der kleinen Wunde von dem Insekt. Um den Contrast zwischen der Größe des Mannes und seinem jämmerlichen Tod noch fühlbarer zu machen, läßt der Dichter die trauernden Paladine bei seiner Leiche sich in dankbarer Erinnerung von seinen Heldenthaten unterhalten.

Das Leben dieses Morgante ist unstreitig eine der originellsten Schöpfungen aus jener Zeit, welcher selbst Ariost nichts an die Seite setzen kann. Er repräsentirt die derbe Gutmüthigkeit, die rohe Kraft, die nichts aus sich selbst zu machen versteht und sich dem höhern Geist willig unterordnet, die echt sinnliche Natur, die sich in dem engen Kreise der Befriedigung des Thätigkeitstriebes ganz behaglich fühlt. In dieser Stimmung ist er vortrefflich gezeichnet und hat uns zuweilen an die genialen Schöpfungen des tiefen shakespeareschen Humors erinnert. Von

seinem ersten Auftreten an, wo er sich die Langeweile durch Steinwürfe in ein Kloster vertreibt und damit seinen Thatendrang befriedigt, ist kein Zug verfehlt; jede Schilderung, jedes Gespräch entfaltet uns mehr dieses humoristische Gebilde, das nichts will als leben und die enge Sphäre seines Lebens ganz ausfüllen. Selbst zum Christenthum treibt ihn nur sein Lebenstrieb, weil er im Traum gemerkt hat, daß sein Mahomed in der Gefahr nicht ausreiche. Seine merkwürdige Bewaffnung, seine Art zu fechten, seine Reden, sein sicheres Auftreten bei Kaisern und Königen, das jenen geringern Menschen so eigen ist, welche wissen, daß sie ihren Platz ganz ausfüllen, seine gutmüthige Freude, wenn er seinen Herrn findet, seine Nachsicht bei Neckereien, Alles stimmt zusammen, um ein vollkommnes Bild zu geben. Es mag sein, wie die meisten Literatoren glauben, daß der Dichter mit diesem Bild die alten Rittersagen mit ihren Riesen durch Ironie zerstören wollte. Allein dann hat ihm sein Genius diese Absicht vereitelt, und statt zu zerstören, hat er einen Charakter geschaffen, der allein Neuheit und Interesse in die verbrauchten Romane brachte. Der Dichter scheint auch mit besonderer Liebe an diesem Bilde geschaffen zu haben. Die Lebendigkeit und Uebereinstimmung des Ganzen bringt uns leicht auf die Idee, als habe er irgend ein Original seiner Vaterstadt gezeichnet. In der Geschichte des Morgante kommen keine Unzüchtigkeiten vor wie bei den andern Rittern, die Uebertreibungen sind nicht störend, und die Prahlereien des Riesen nach irgend einer geglückten Heldenthat ganz an ihrem Platz, denn sie zeigen sich meistens in solchen Menschen, wenn einmal in der rohen sinnlichen Kraft sich etwas Geist zu regen anfängt. Es ist hiernach auch klar, was ebenfalls viele Literatoren irre gemacht hat, warum der Riese Morgante, der im Vergleich zu den andern Helden weniger vorkommt und schon im zweiten Drittel des ganzen Gedichts vom Schauplatz abgeht, dem Werk seinen Namen gegeben hat. Er ist der Hauptheld, der einzige ausgebildete Charakter, während die andern flüchtig gezeichneten Helden nur nothwendig sind, um ihn zu heben und ins Licht zu stellen.

Nach Morgante's Tod hatte aber nun freilich das ganze Gedicht noch keinen Schluß, wenn es nicht ein wirres Gewebe von Abenteuern sein sollte. Die Paladine waren zu sehr in das

Ganze verwickelt, als daß sie nun plötzlich verschwinden konnten. Sie waren in allen Weltgegenden zerstreut, in großen Unternehmungen begriffen; ihre Geschichte mußte also auch vollendet werden, und lag wahrscheinlich, ehe sich der Charakter des Morgante in der Anschauung des Dichters so herausbildete, in dem ursprünglichen Plan desselben, als ihn Lorenzo de' Medici aufforderte, die Sagen Karls des Großen zu bearbeiten. Daraus entsprang aber der Fehler, der Mangel an Einheit in der Composition; Pulci, welcher die Kraft hatte, ein ganz originelles Werk zu schaffen, verließ nun seinen eignen Weg und folgte dem längst breitgetretenen der alten Romane und Epen, besonders genau dem Turpin. Er versammelte nun seine Helden auf einem Punkt um Karl den Großen, um durch ihr gemeinsames Schicksal sein Gedicht zu schließen. Er scheint auch gegen das Ende des Gedichts, wo er nur Nachahmer ist, nicht mehr in dem Grade Herr über seinen Stoff gewesen zu sein, als da er noch an der genialen Schöpfung seines Morgante arbeitete. Denn der Ton ist in dem letzten Theil auffallend verändert und richtet sich mehr nach dem ernsten in der Turpinischen Chronik. Aber die Paladine treten nun etwas plastischer hervor, die Charakteristik ist sorgfältiger, die einzelnen Gemälde bestimmter und anschaulicher, und dies geht in dem Grade fort, als die Katastrophe sich nähert, durch die Intrigue des Ganelon, die Paladine zu verderben, durch seine Friedensunterhandlungen, durch den arglistigen Eifer, mit dem er den Kaiser Karl mit dem Kern seines Heeres zur Feststellung des Friedens in die Pyrenäen lockt und ihn von dem viel überlegenern Heer der Sarazenen überfallen läßt, bis zum Tod Rolands in dem Thal von Roncesvalle.

§. 3.

Cieco von Ferrara und Bojardo.

Ungefähr um dieselbe Zeit, als die Gedichte des Pulci Aufsehn machten, bildete sich aus den frühern Sagen und Bearbeitungen das höhere Kunstepos auch in Ferrara, und dieses mit einigen andern Städten Norditaliens und mit Florenz ist seitdem die Hauptpflegerin dieser Dichtart geblieben. Es scheint nicht

anzunehmen, daß die ferraresischen Dichter durch die toskanischen angeregt worden sind, indem sich nicht einmal mehr ausmachen läßt, welches Werk zuerst beendigt war, sondern die französischen Sagen und Romanzen waren durch die Troubadours und Trouveres in ganz Italien verbreitet und beliebt, und die Dichter ergriffen den Gegenstand ganz unabhängig von einander. Am meisten fand der Sagenkreis von Karl dem Großen und seinen Paladinen Eingang, und so behandelte ihn auch der erste ferraresische, unter dem Namen Cieco bekannte blinde Dichter in einem Epos von 45 Gesängen: **Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano, composto per Francesco Cieco da Ferrara** (im Anfang des 16. Jahrhunderts mehrmals gedruckt; die beste Ausgabe ist von Venedig, 1549). Von diesem Cieco ist sehr wenig und weiter nichts bekannt, als was Quadrio über ihn gesammelt hat, daß er aus der Familie der Bello war, daß er blind und in sehr bedrängten Umständen gewesen und sich lange in Mantua an dem Hof der Gonzaga aufgehalten habe, wo er auch ungefähr 1490 gestorben sei. Tiraboschi erhebt darüber einige Zweifel, die um so begründeter erscheinen, wenn man damit dasjenige vergleicht, was ein Verwandter von Cieco bei der ersten Herausgabe seines Gedichts sagt, daß er nämlich, unzufrieden mit seiner Stellung am Hof zu Mantua, einige Jahre vor seinem Tod nach Ferrara hinübergezogen und dort in sehr angenehmen Verhältnissen mit der fürstlichen Familie, besonders aber mit dem Kardinal Hippolith von Este, dem berühmten Gönner Ariosts, gestanden habe, sodaß er den ersten Gesang seines Mambriano umändern und in einigen Oktaven das ganze Gedicht jenem Kardinal zueignen wollte.

Der Hauptheld seines Epos ist Mambriano, ein König von Bithynien und Samotracien, jung, schön und waffenkundig, aber ein wunderlicher Geist. Mit dieser letzten Bezeichnung scheint sich der Verfasser des Vortheils oder vielmehr der Mühe begeben zu haben, eine genaue und lebendige Charakteristik zu liefern; und diese fehlt auch wirklich, indem sich fast alle Helden in ihren Reden und Thaten, in ihren tapfern und galanten Abenteuern gleichen. Der Grundgedanke ist ein Vernichtungskrieg, den dieser Mambriano gegen den Rinaldo führt, weil der Letztere seinen Oheim Mambriano getödtet und der Waffen beraubt habe.

Mambriano schwört seiner Mutter, nicht eher zurückzukehren, als bis er Rinaldo umgebracht und Montalbano, das Stammschloß der Haimonskinder, zerstört habe. Nun werden wir durch ein Labyrinth von Abenteuern geführt, welche theils in die Geschichte des Mambriano, theils in die des Rinaldo, des Kaisers Karl, der Paladine und der schon bekannten Sarazenenhelden eingreifen. Der Schauplatz ist bald in Frankreich, bald weit hinten in Asien, dann wieder in Spanien, Afrika, oder auf bezauberten Inseln. Die zwei Hauptshelden, Mambriano und Rinaldo, treffen zuweilen aufeinander, kämpfen dann wüthend auf Leben und Tod, werden ohne Entscheidung der Sache durch Zufall oder Zauberei getrennt, und wissen dann lange nichts von einander, indem jeder für sich beschäftigt ist, der König Mambriano durch feindliche Einfälle in sein Reich und durch die Gefahr, seinen Thron zu verlieren, Rinaldo aber durch die Liebesfesseln der Fee Carandina. Diese Zauberin, welche in der ganzen Handlung eine große Rolle spielt, und deren Insel und Lebensweise mit den üppigsten Farben geschildert ist, liebt eigentlich beide Ritter, da ihr aber Mambriano entgeht, fesselt sie Rinaldo desto enger an sich, und setzt, um seine Befreiung zu verhindern, alle Dämonen des Malegis durch eine Zauberformel in Unthätigkeit, während der andere nach Beruhigung seines Reichs gegen Montalbano rückt, den zu Hülfe eilenden Kaiser mehrmals schlägt, mehrere Paladine gefangen nimmt, bis endlich Malegis, als Kaufmann verkleidet, die Fee Carandina einzuschläfern weiß, ihr Zauberbuch entwendet, den Bann löst, den Rinaldo befreit, der nun dem Mambriano eine entscheidende Niederlage beibringt.

Mambriano begibt sich mit seinem Heer auf den Rückzug nach Asien, Rinaldo folgt ihm mit einem von seinem Vetter Malegis hervorgezauberten Heer. Dort will der König von Bithynien, durch mehrere andere Zauberstücke in Verlegenheit gesetzt, den Frieden unterhandeln, und schickt dazu den Pinamonte, Kaiser von Trapezunt. Dieser ist trotz seines vorgerückten Alters sterblich in Rinaldo's Schwester Bradamante verliebt und hat sich daher zum Gesandten angeboten. Diese ungehörige Leidenschaft gibt dem Dichter Stoff zu einer burlesken Episode von mehreren Gesängen, welche den Ritter und die Weiblichkeit der Bradamante nicht im glänzendsten Licht zeigt. Die Letztere geht,

um des alten Liebhabers zu spotten, auf seine Bewerbungen ein und macht ihm Hoffnung. Aber jeder Ritter, der ihre Hand erlangen will, muß sie im Zweikampf besiegen; also auch für Pinamonte wird der Tag und Ort für diese Prüfung anberaumt. Der Alte schließt vor verliebter Ungeduld die ganze Nacht kein Auge und stellt sich schon vor der Dämmerung gerüstet und zu Pferd auf dem Kampfsplatz ein; aber vor Müdigkeit schläft er nun in der frischen Morgenluft ein. So findet ihn Bradamante, führt sein Pferd sachte ins Lager, hebt den Ritter ab, trägt ihn in ihr Zelt, wo die Paladine versammelt sind, und streckt ihn auf das Lager. Dort erwacht er endlich, und nun wird ihm von allen Seiten versichert, er habe den Zweikampf bestanden und sei durch einen schrecklichen Lanzenstoß vom Pferd geworfen worden. Er glaubt es zuletzt, willigt sogar noch in einen Aderlaß, um den schlimmen Folgen des Lanzenstoßes zu entgehn. Kaum geheilt von diesem Abenteuer, läßt sich der alte Kaiser beigehen, durchaus mit Bradamante einen Tanz aufführen zu wollen, was die Ritter auf Kosten seiner Würde im höchsten Grad belustigt und, da er zuletzt auf eine wenig anständige Art hinfällt, seine Gesandtschaft zu nichte macht. Wirklich wird auch der Krieg fortgesetzt. Mambriano, immer besiegt und von den Seinen verlassen, überläßt sich einsam in einem tiefen Wald der Verzweiflung. Hier findet ihn Rinaldo, fordert ihn zum Zweikampf, besiegt ihn und will ihn eben tödten, als die Fee Carandina erscheint und den Besiegten für sich verlangt. Dieser wird ihr auch überlassen, nachdem er öffentlich geschworen, daß Rinaldo seinen Oheim nicht verrätherisch getödtet, sondern offen besiegt habe, und nachdem er Karl dem Großen einen jährlichen Tribut versprochen. Mambriano heirathet nun die Fee und kehrt ruhig mit ihr in sein Reich zurück.

Der Mangel an Plan und Einheit des Gedichts springt schon hier ins Auge, da der Ausgang ein ganz andrer ist, als man nach dem Schwur des Helden im Anfang zu erwarten berechtigt war. Aber was noch ärger ist, mit diesem Ende der Handlung ist noch gar nicht das Ende des Gedichtes da, sondern dieses kaum etwas über die Hälfte vorgerückt. Noch zwanzig folgende Gesänge, in denen Mambriano gar nicht mehr vorkommt, sind angefüllt mit endlosen Reisen der verschiedenen

Paladine durch Europa, Asien und Afrika, bis sich endlich alle Ritter wieder um den Kaiser Karl zusammenfinden, womit die Geschichte geschlossen ist.

Wir können auf eine weitläufige Darlegung des ganzen Gedichts nicht eingehen, sondern müssen uns, um nicht unser Werk zu sehr auszudehnen, auf einzelne charakteristische Thatsachen beschränken. Und hier mag nichts besser die Haltung des Ganzen bezeichnen, als die lange Episode von Roland und Astolfo, welche Karls Hof verlassen hatten, um den bei der Fee Carandina festgehaltnen Rinaldo aufzusuchen. Nach vielen Abenteuern steigen sie in Spanien auch in eine tiefe Höhle, um von der Zauberin Fulvia Rath zu holen. Die Sarazenen mauern aber den Eingang der Höhle zu, sodaß weder Hülfe, noch Speise, noch Licht mehr hineingelangt, und stellen tausend Mann Wache davor. Die Zauberin hätte sie gern befreit, aber alle ihre Dämonen sind von der Carandina durch eine Zauberformel festgebannt worden. In dieser äußersten Noth sieht der fromme Roland keine andre Rettung, als daß er ein sehr langes eifriges Gebet spricht. Am Ende desselben verfällt er in Schlaf und hat einen prophetischen Traum. Er wird vor den Richterstuhl Christi gefordert, wo ihn der Höllengott (hier Pluto genannt) der Ketzerei angeklagt hatte. Der Erzengel Michael führt seine Vertheidigung, die Seelen der von ihm bekehrten und getauften Heiden bitten für ihn, sogar auch die heiligen Jungfrauen und Frauen, die theologischen und Kardinaltugenden. Endlich erfolgt ein günstiger Spruch des Richters und der verfluchte Drache stürzt wieder in den Grund der Hölle zurück. Der Rettung weissagende Traum geht noch denselben Tag in Erfüllung. Die beiden Anführer der Sarazenenwache am Eingang der Höhle bekommen beim Spiele Streit und einer tödtet den andern. Der Mörder weiß sich nicht anders vor der Strafe seines Königs zu schützen, als daß er die Paladine befreit und zu seinem Schutz auffordert. Er läßt also gleich die Mauer von seinen Leuten abreißen, und die Nachricht von Rolands Erlösung erschreckt den Sarazenenkönig so sehr, daß er Friede macht und dem Kaiser einen Tribut bezahlt. Roland aber ergreift nach seiner Gewohnheit die Gelegenheit, um die Zauberin Fulvia zu bekehren, er bekehrt darauf noch einen Heiden und verbindet Beide durch die

Ehe. Die Feier der Hochzeit wird sehr umständlich erzählt, und die Hauptsache ist eine lange Novelle, die ein Lustigmacher bei Tisch in Gegenwart aller Frauen und Mädchen erzählt, und die an Umständlichkeit alle üppigen Schilderungen übertrifft, die sonst noch reichlich in dem Werke vorkommen.

In dieser Episode finden sich alle Elemente zusammen, die in dem Gedicht in verschiedenen Formen wiederkehren. Heidnisches und Christliches, ernste Gebete und obscöne Schilderungen, Wunder und Bekehrungen sind in bunter Reihe durcheinander geworfen, so daß eines die Wirklichkeit des andern stört und der ironische Anstrich des Ganzen verstärkt wird. Dies war indessen die allgemeine Auffassungsweise der Italiener. Wenn aber Cieco dem Pulci schon in der Kunst der Durchführung und Ausarbeitung eines Charakters nachsteht, so ist auch seine Sprache viel roher und fehlt ihr das Zarte und Ausgefeilte des Florentiners. Er wetteifert aber mit diesem in drolligen Einfällen und Uebertreibungen, wobei er immer, und besonders grade bei den unglaublichsten Erzählungen, seinen Turpin als Gewährsmann anführt, oft mit einer geistreichen Wendung [1]). Nach damaligem Gebrauch

---

1) Wir geben hier nur eine Scene zugleich als Probe des Styls:

La cronica fu scritta in Montalbano,
E la può ancor veder chi di là passa;
E di sua man la scrisse Bradamante,
Che vide ruinar quel gran gigante.

Riferisce costei, che nel cadere,
Che fe' il gigante sopra il re di Creta,
Tutto in terra il ficcò lui e 'l destriere,
Conducendolo in parte sì segreta,
Che mai più uomo non potè sapere
Di lui novella alcuna trista o lieta,
E che 'l gigante grande a dismisura
Non potè intrare in quella sepoltura.

Tutti gli autori s'accordano insieme,
Che Galeano fu morto e sepolto
Da tal sciagura; è qui alcun che freme
Contra color che 'l voglion far sì occulto,
Che mai non si trovasse, e per sì estreme
Cose nacque in Parigi un gran tumulto.
Turpin volendo poi tal quistion sciogliere,
Scrisse che colui s'era fatto in polvere.

beginnt Cieco seine Gesänge mit Anrufungen an die Zuhörer, an griechische Gottheiten, aber auch mit Einleitungen allgemeinen Inhalts und mit zuweilen satirischen Ausfällen gegen den damals in Italien Krieg führenden Karl VIII. von Frankreich. Die Anführung aller dieser Eigenheiten, welche das Gedicht mit seinem Vorgänger gemein hat, wäre hier sehr überflüssig gewesen, wenn sie nicht dazu diente, den Ariost näher kennen zu lernen, welcher dadurch freilich den größten Theil seines Nimbus verliert, womit ihn die spätern italienischen und fremden Literatoren und das Publikum in Hinsicht auf geniale Schöpferkraft, Fülle der Phantasie und glühendes Colorit in seinen Gemälden umgeben haben. Ariost hat als Dichter das umgekehrte Schicksal von Dante, indem dieser um so höher steigt, Ariost aber um so mehr verliert, jemehr man Beider Vorgänger kennt.

Der unmittelbare Vorarbeiter des Ariost, welcher dem italienischen Rittergedicht den eigentlichen Charakter gegeben hat, in welchem er sich nachher immer bewegte, ist Matteo Maria Bojardo, Graf von Scandiano. Er war geboren um das Jahr 1430 und stammte von väterlicher und mütterlicher Seite von berühmten Familien ab (seine Mutter war eine Strozzi). Sowie das Jahr, so ist auch der Ort seiner Geburt nicht genau bestimmt, indem Tiraboschi in seiner Literaturgeschichte die Verbesserung von Barotti (Mem. de' Letter. ferrar. T. I.) anerkennt, wonach Bojardo ein Ferrarese wäre. Diesem widerspricht aber ein Paß, welchen der Herzog Borso von Este am 8. Oktober 1461 dem Grafen ausfertigen ließ, worin es heißt, daß dieser nach Ferrara umsiedeln wolle (Spectabilis et generosi Matthaei Mariae de Bojardis venturi de proximo ad habitandum Ferrariae). Daher mag die Meinung, welche Tiraboschi später in seiner Bibliot. Moden. aufgestellt hat, die richtige sein, daß Bojardo bei Reggio in der Lombardei geboren war. Als einer der reichsten und vornehmsten Güterbesitzer der

---

Ma poi che 'l non è articolo di fede,
Tenete quella parte che vi piace;
L'autor liberamente vel concede.

Lombardei erhielt er eine vortreffliche Erziehung, die überhaupt den damaligen italienischen Adel auszeichnete; und die damalige allgemeine Begeisterung für das Alterthum hatte auch ihn fortgerissen, sodaß er in lateinischer und griechischer Sprache vollkommen bewandert war. Er übersetzte den ganzen Herodot und Apulejus und einige Stücke von Lucian ins Italienische, und verfaßte selbst, was für die Geschichte der italienischen Sprache immer bemerkenswerth bleibt, viele lateinische Gedichte, wovon besonders seine Eklogen (Carmen Bucolicon) im 16. Jahrhundert mehrere Auflagen erlebten. Bojardo studirte zu Ferrara und scheint sich um diese Zeit an den dortigen Hof angeschlossen zu haben, in dessen Diensten er sein ganzes Leben blieb; denn er war geheimer Kämmerer, mehrmals Gesandter, und wurde 1481 Gouverneur von Reggio, was er bis an seinen Tod (1494) blieb, mit einer kurzen Unterbrechung, da er Capitano von Modena war. Im Jahr 1469 wurde er zu der Gesandtschaft gewählt, welche den Kaiser Friedrich III. auf seiner Durchreise durch Ferrara nach Rom empfangen sollte; zwei Jahre später begleitete er den Herzog Borso, mit dem er in besonderm freundschaftlichen Verhältniß stand, auf seiner Reise nach Rom, und im folgenden Jahr erhielt er von dem jungen Herzog Herkules den ehrenvollen Auftrag, dessen künftige Gemahlin Eleonore von Aragonien nach Ferrara zu begleiten. Ebenso scheint er auch, wenn nicht die Hauptseele, doch ein eifriger Theilnehmer an den großen Festen gewesen zu sein, wodurch das italienische Theater den ersten Schwung erhielt. Wir haben schon früher gesehn, daß er selbst den Timon des Lucian für die Bühne bearbeitete.

Außer diesem Lustspiel und den lateinischen Gedichten verfaßte er noch eine Menge Sonette und Canzonen, und fünf Capitoli in Terza Rima von der Furcht, der Eifersucht, der Hoffnung, der Liebe und dem Triumph der eiteln Welt, eine Nachahmung von Petrarca's Trionfi. Sein Hauptwerk aber, das ihn unter seinen Zeitgenossen berühmt gemacht und womit er dem romantischen Rittergedicht eine neue Bahn in Italien gebrochen hat, ist sein Verliebter Roland, Orlando innamorato. Sein Ruhm ist allerdings durch Ariosto geschmälert worden, welcher der Fortsetzung seines Werks eine weit gefälligere Form, die höchste poetische Anmuth und jenen leichtfertigen Ton

gab, wodurch er sich als echten Dichter nach italienischer Sinnesart beurkundete. Aber man thut Bojardo Unrecht, wenn man seine Verdienste über seinem Nachfolger ganz vergessen will, indem es die Frage ist, wie dieser ohne ihn bestanden haben würde. Das Verhältniß Beider zu einander wird sich so herausstellen, daß Bojardo zu dem oben angedeuteten gelehrten Dichterstand gehörte, was der hauptsächlichste Nachtheil für ihn war, während Ariosto ein ganz nationaler Dichter in dem schon erklärten Sinn war, indem er ganz aus der lebendigen Anschauungs- und Gefühlsweise seines Volks heraussang. Dagegen war Bojardo mehr von dem Stoff und Gegenstand seines Gedichts durchdrungen, Ariosto mehr von der nationalen Ansicht desselben.

Auf einen Mann wie Bojardo, der selbst noch wie ein freier Ritter auf seinen Gütern herrschte und ritterlichen Beschäftigungen und Vergnügungen nachging, in dessen Familie sich die ritterlichen Gesetze und Sitten traditionell erhalten hatten, und an einem Hof wie der ferraresische, wo die Galanterie eine der am meisten gepflegten Tugenden aus der alten Zeit war, mußten die alten Romane und Ritterepen einen besonders lebhaften Eindruck machen. Wie sehr er sich in die alte romantische Welt hineinlebte und auch die Gegenwart dahin bezog, beweist nicht nur der Umstand, daß er mehrere Gegenden, Thäler und Waldgebirge in der Nähe seines Gutes Scandiano, mit den Helden seiner Phantasie bevölkert, in sein Gedicht aufnahm, sondern auch, daß er Namen seiner Unterthanen, wenn sie nur einen guten Klang hatten, zu Namen seiner Ritter und Sarazenen gebrauchte, daher in den Dörfern in der Gegend von Scandiano noch immer die Gradasso, Sacripante, Agramante, Mandricardo u. s. w. leben. Wie sehr ihn überhaupt sein Gedicht immer und überall beschäftigte, beweist die Anekdote, welche Mazzuchelli über die Entstehung des Namens Rodomonte mittheilt. Bojardo hatte schon mehrere Tage einen volltönigen Namen für einen der tapfersten, wildesten und unbändigsten Sarazenen gesucht, als ihm einst plötzlich auf der Jagd das Wort Rodomonte einfiel. Er gerieth über den glücklichen Fund so in Freude, daß er die Jagd vergaß, im Galopp nach seinem Schloß zurückkehrte, und mit allen Glocken des Dorfes läuten ließ, zum größten Erstaunen seiner Vasallen, die die Ursache eines solchen Lärmes nicht begriffen.

Der Herzog Herkules von Este nahm einen sehr lebhaften Antheil an dem Fortgang des Gedichts; er munterte Bojardo vielfach zur Vollendung auf, und so oft ein Gesang vollendet war, mußte ihn der Dichter dem versammelten Hof vorlesen. Dieses Drängen war vielleicht auch mit Ursache der Vernachläßsigung im Styl, die nachher dem Ganzen so schadete. Der Dichter, welcher von dem Beifall befeuert, immer die Aufmerksamkeit auf Hervorbringung und Vermannigfaltigung des Stoffs gerichtet hatte, gab sich nicht die gehörige Muße, auch die Form auszufeilen. Auch erlebte er nicht mehr das Ende seines Gedichts, das erstaunlich weitläufig angelegt war. Denn es ist nicht nur in Gesänge, wie die andern Rittergedichte, sondern in Bücher, und jedes Buch wieder in Gesänge abgetheilt. Von dem Fragment sind zwei Bücher, jedes zu 30 Gesängen, vollständig, das dritte Buch ist aber nur bis zum neunten Gesang gediehen. Nach dem Andrang neuer Helden, nach dem Einweben neuer Situationen und Verwicklungen läßt sich schließen, daß vielleicht kaum die Hälfte des Plans ausgeführt war; ja nach den Fortsetzungen des Agostini und Ariosto, in welchem der Stoff sich so elastisch zeigt, ließe sich begreifen, daß bei gleich unermüdlichen Fortsetzern die Geschichte des Roland in Bojardo's Sinn bis auf unsre Tage hätte hingezogen werden können. Diese Weitläufigkeit des Gedichts sowie seiner Fortsetzungen bestimmt uns, das erstere kürzer zu behandeln, und uns lieber bei Ariost aufzuhalten, der denselben Stoff ungefähr in derselben Form ausgeführt hat. Wir werden bei den Vergleichungen doch immer wieder auf Bojardo zurückkommen.

Bojardo schöpfte die Geschichte seines verliebten Rolands aus den damals allgemein bekannten Epen, besonders dem Turpin, auch aus den Biographien von Alcuin und Eginhard, den Gesängen der Troubadours, den alten spanischen und französischen Romanen, besonders dem Roman von den vier Haimonskindern. Alle diese Sagen dienten ihm aber vielmehr, sich in der Ritterwelt recht heimisch zu machen; denn sowol die Namen der meisten seiner Helden, als auch die Situationen, Abenteuer und Verwicklungen hat er selbst erfunden, und wenn er bei manchen Stellen den Turpin als seinen Gewährsmann citirt, so geschieht dies nach der Sitte seiner Vorgänger zum Scherz.

Dagegen ist die Fülle seiner Phantasie, sein unerschöpflicher Erfindungsgeist in der Mannigfaltigkeit der Personen, Verwicklungen und Begebenheiten erstaunenswerth. Denn die Menge christlicher und heidnischer Ritter, die er zu den schon bekannten Paladinen Karls des Großen und den Helden der Sarazenen hinzufügte, ist kaum zu übersehn und ihre Geschichten so in einander verwebt, daß die alten Quellen kaum noch in einigen Stellen, wie in den großen Schlachten, in dem Zauberbrunnen Merlins erkenntlich sind. So finden sich die blutigsten Angriffe der Sarazenen in Spanien und Afrika, die äußerste Noth des Kaisers, da er oft von den in fernen Ländern in den verwickelsten Abenteuern begriffenen Paladinen verlassen ist, die Eifersucht und Verrätherei des Hauses Maganza, die Zauberkünste des Malagis, die Liebe heidnischer Feen zu den Rittern, die hinterlistigen Fallstricke und weitgreifenden Mittel, womit sie sie fangen und bei sich festhalten, die Turniere und wilden Zweikämpfe, die verzauberten Gärten mit wilden Drachen und schrecklichen Riesen, das Hin- und Herwogen der Heere und einzelnen Ritter, das Handeln und Gegenhandeln der befreundeten und der feindlichen Zauberer und Feen, die beständige Bewegung in den sich durchkreuzenden Begebenheiten, der ewig veränderte Schauplatz vom östlichen Ende Asiens durch Indien, Persien, Jerusalem, Afrika, Spanien bis nach Paris: dies alles findet sich in einer bunten Mischung in dem Gedicht zusammengestellt, und die Uebersicht wird noch dadurch erschwert, daß die Erzählung einer Begebenheit oft im interessantesten Punkt abgebrochen und erst nach vielen andern abgebrochenen und angefangenen Erzählungen fortgesetzt und wieder abgebrochen und mit Episoden verwebt wird, so daß der Leser in beständigen Sprüngen folgen muß.

Mit echtem Rittersinn begabt, faßte Bojardo das alte Ritterthum mit seinem bunten Reiz auch mit allem Ernste auf, und wenn Pulci in dem letzten ernsthaften Theil seines Morgante im Allgemeinen mehr das Historische festhält und den tragischen Untergang seiner Helden besingt, so will Bojardo mehr den Rittergeist, die Gesammtidee des Ritterthums, wie sie sich nach und nach überliefert und ausgebildet hatte, in einem lebendigen Gemälde darstellen. Roland ist ihm das Ideal aller ritterlichen Tugenden, welche besonders in der Liebe ihre Quelle und ihren

Lohn suchen. Daher ist sein Gedicht durchaus romantisch, die Liebe und Galanterie ist die Triebfeder aller Handlungen und Verwicklungen; selbst daß er seine ganze poetische Bildung dem Studium der Alten verdankte, hinderte ihn nicht, jeder aus diesem Kreise herübergezogenen Anschauung erst ganz romantische Natur zu geben. Er unterscheidet sich in dieser Hinsicht von seinen italienischen Vorgängern und macht in der Geschichte des romantischen Rittergedichts Epoche, weil er zuerst dessen Charakter gehörig feststellte. Ob er deswegen als Dichter höher steht als Luigi Pulci, wie die meisten Literatoren behaupten, dafür sind sie den Beweis schuldig geblieben. Denn wenn Bojardo durch das unübersehbare Gewirre von Abenteuern seinem Gedicht einen eigenthümlichen Charakter gegeben hat, der jene wunderbare und zauberhafte Heldenzeit abspiegeln sollte, so hat Pulci in seinem einfachern Gedicht wenigstens in seinen Hauptheldenden und in der letzten tragischen Katastrophe eine durchsichtigere Klarheit und lebendige Durchführung der Charaktere erreicht. Aber Bojardo's Manier behielt die Oberhand und wurde durch die spätern Nachahmungen festgestellt.

Der Mangel einer guten Charakteristik macht sich in dem Gedicht am meisten fühlbar und mag seinen Grund zum Theil in der großen Menge der aufgeführten Personen haben, da der Dichter sein Augenmerk nur auf eine größtmögliche Abwechslung der Situationen richtete, zum Theil darin gehabt haben, daß er sich vom Boden der Geschichte ganz losriß und seine Helden in eine phantastische Welt versetzte. Es ist aber ein allgemeiner Fehler der italienischen Ritterepopöe. Roland, der Hauptheld, ist im Ganzen nur flüchtig gezeichnet. Seine Kraft und Tapferkeit, die es mit allen Riesen und Ungeheuern aufnimmt, macht ihn, wenn man einmal nach den paar ersten Abenteuern sich von seiner Unüberwindlichkeit überzeugt hat, nicht interessanter; dagegen ist der alte einfache Charakter, die reinen Sitten, der Glaubensmuth, die ihm in den frühern Romanzen eine gewisse Einheit gaben, verwischt worden. Seine Stellung, wie überhaupt die ganze Stellung der christlichen Helden ist mehr eine passive, und dies stellt sie in großen Nachtheil gegen die Sarazenen. Während diese der angreifende Theil sind, einen gewissen Entzweck haben, für denselben alle Mittel in Bewegung setzen, alle

Gefahren und Verwicklungen hervorrufen und also die eigentliche Handlung des Epos motiviren: sind die christlichen Helden nur der angegriffne Theil, warten immer auf Veranlassungen zum Kampf, lassen sich von Zufällen bestimmen und hin- und herschieben, von Feen festhalten, während die Noth ihrer Freunde immer größer wird, und kommen dann plötzlich am Ende der Krisis, nicht aus eigner Bestimmung, sondern durch ein Wunder, um den Ausschlag zu geben. In dem ganzen Gewirre des christlich-heidnischen Kriegs erscheint die Liebe des Roland zur Angelika nur wie eine Episode, und nach der ersten Anlage war in der That nichts anders daraus zu machen, als was Ariost daraus gemacht hat, daß er die Angelika mit einem andern Liebhaber davongehen, den Roland eine Zeitlang rasend werden und zuletzt seinen Verstand wiedererlangen läßt, wo dann der frühern Liebschaft weiter nicht mehr gedacht wird. Der alte Kaiser Karl spielt in allen Gedichten die traurigste und unwürdigste Rolle. Er ist schwach und leichtgläubig, leicht zu erzürnen und noch leichter zu beruhigen, gibt den verrätherischen Mainzern immer wieder Gehör, so oft ihn auch das Schicksal für diese Urtheilsschwäche schon gestraft hat. Der Herrscher der Christenheit bekümmert sich um sein Reich gar nichts, nur um seinen Hof und um die Feinde, wenn sie ihn angreifen. Er ordnet die Feste, wird bei dem Heer zuweilen genannt, sitzt bei den Turnieren, und fährt sogar mit Prügeln drein, wenn ein Kampf gar nicht aufhören will und der Lärm zu arg wird. So in dem großen Kampf (libr. I, canto 3), welchen Astolfo gegen die verrätherischer Weise auf ihn losrückenden Mainzer besteht und an welchem hernach noch viele Ritter theilnehmen, will der Kaiser die Streitenden auseinander bringen, er schreit und befiehlt; umsonst, man antwortet mit Schimpfen; da springt Karl von seinem Thron auf, stürzt sich mitten in das Handgemenge,

Dando gran bastonate a questo e a quello,
Che a più di trenta ne ruppe la testa,
Chi fu quel traditor, chi fu il ribello
Ch' avuto ha ardir a sturbar la mia festa?
— — — — —
Egli diceva a Gan: che cosa è questa?
Dicea ad Astolfo: or si dee così fare?

Rinaldo, der eigentlich in einem viel hervorstehendern Verhältniß zur Angelika steht als Roland, ist ebenfalls in seinem Charakter sehr wenig entwickelt. Seine Liebe zur Angelika wird plötzlich durch einen Trunk aus dem Zauberbrunnen Merlin's in Haß und Gleichgültigkeit verwandelt, während Angelika durch dasselbe Wasser von der glühendsten Liebe zu ihm entzündet wird und durch alle Abenteuer und Verwicklungen nach seinem Besitz strebt. Später thut ein nochmaliger Trunk in Beiden die umgekehrte Wirkung, sodaß Rinaldo liebt und Angelika haßt, und durch diese beiden Wirkungen ist der hauptsächlichste Theil der Handlung motivirt. Von innern Beweggründen, die den Helden als selbständig handelnd darstellen würden, ist hier gar keine Spur zu finden; der Charakter hätte doch sollen in der Anschauung des Dichters festgestellt und dann im Kampf mit irdischen und überirdischen Mächten, mit Leidenschaften und Pflichten entwickelt werden. Aber dies hat weder Bojardo noch Ariost verstanden. Die Zauberei mit dem Brunnen ist nicht einmal durch Absicht und Intrigue herbeigeführt, sondern ein reiner Zufall, der nun dem ganzen Gedicht die Richtung gibt.

Astolfo ist einer von den wenigen hervortretenden und besser durchgeführten Charakteren. Er ist verwegen im Kampf wie in der Liebe, aber an Tapferkeit den Paladinen untergeordnet, dabei eitel und großsprecherisch, und hat für jeden unglücklichen Ausgang, für jede Niederlage im Zweikampf, jede schnöde Abweisung in der Galanterie eine Entschuldigung, die er von äußern Ursachen hernimmt, bereit. Als solcher zeigt er sich gleich in dem ersten Kampf, den die Ritter und Sarazenen um den Besitz der Angelika mit deren Bruder Argalia bestehn. Leichtfertig und mit Anstand rennt er mit eingelegter Lanze an; aber kaum hat ihn die Lanze des Argalia berührt, so ist er aus dem Sattel geworfen, was übrigens für ihn nichts Neues ist. Er bleibt sich auch hier seinem Charakter treu; immer eingebildet in seinem Ungeschick, führt er eine lange Klage über das Schicksal, das ihm in allen Unternehmungen mißgünstig sei, und schiebt die Schuld seiner Besiegung auf seinen Sattel. Als in der Folge des Kampfes Angelika's Bruder getödtet wird, sie selbst aber entflieht und die Ritter sie verfolgen, hält sich Astolfo für frei, nimmt Argalia's Lanze mit, ohne ihre Eigenschaften, jeden Ritter

bei der ersten Berührung in den Sand zu strecken, zu kennen, und geht nach Paris. Dort ist ein großes Turnier eröffnet und die französischen Ritter im Unglück. Denn der ungeschlachte Sarazene Grandonio ist auf den Kampfplatz getreten und hat alle herausgefordert, und alle zittern bei seinem Anblick. Schon ist der Däne Uggieri vom Sattel geworfen und der Bischof Turpin. Alle Ritter aus dem Mainzer Haus haben den Platz verlassen, nur Griffone wagt den Kampf zu bestehen, aber auch er wird in den Sand gestreckt. Sechs andere Ritter haben nach ihm das gleiche Schicksal, selbst auch die Helden Ricciardetto, Alardo und Oliviero wirft Grandonio nieder, und beginnt nun in seinem Uebermuth die Paladinen und den Kaiser zu beschimpfen, welcher beschämt und zornig sich umsonst über die Ritter beklagt, welche ihn verlassen haben. In diesem peinlichen Augenblick kommt Astolfo auf dem Platz an. Er hat Alles gesehn und gehört, und gereizt durch die Niederlage der christlichen Ritter und die Vorwürfe des Kaisers, bittet er diesen um Erlaubniß, mit dem Heiden anzubinden. Er waffnet sich und steigt zu Pferd. Die Zuschauer, die ihn kennen, fassen ungeachtet seines kriegerischen Ansehens wenig Hoffnung, und der Kaiser selbst sagt grollend zu seiner Umgebung: diese neue Schande hat uns noch gefehlt. — Grandonio reitet vor mit Stolz auf seine vielen Siege, Astolfo etwas blaß und furchtsam, aber bereit, lieber den Tod als die Schande zu ertragen. Die Ritter rennen gegen einander, und beim ersten Stoß von Argalia's Lanze wird Grandonio in den Sand gestreckt. Alles ist im höchsten Grad erstaunt und erhebt einen Schrei der Ueberraschung. Astolfo ist am meisten verwundert über seinen Sieg und fängt an, an sich selbst irre zu werden. Es bleiben nur noch zwei sarazenische Ritter zu bekämpfen, welche beide mit derselben Leichtigkeit vom Sattel fliegen. Die Zuschauer und der Kaiser wissen nicht mehr, was sie dazu sagen sollen, und Astolfo glaubt zu träumen.

Diese treuherzige eigne Verwunderung des Ritters über seinen großen Sieg und sein naives innerliches Geständniß seiner untergeordneten Kraft ist ein sehr glücklich angebrachter Zug, der seinen Charakter trefflich malt. Ihm ganz entgegengesetzt ist der gleichfalls gut gezeichnete Sarazene Ferrau, ein Mann von wilder Unbändigkeit, Tapferkeit und Kraft. Statt sich in jenem

ersten Kampf mit Argalia, wo er von dessen bezauberter Lanze zu Boden geworfen wird, nun wie Astolfo ruhig gefangen zu stellen, ringt er, wüthend über seinen Fall, mit den vier Riesen, die ihn fesseln wollen, und tödtet sie. Argalia will ihn an die Gesetze und Bedingungen erinnern, aber es ist unmöglich. Jener zieht das Schwert, der furchtbarste Kampf beginnt und wird nach kurzer Ruhe oft wieder erneuert. Angelika, die einen schlimmen Ausgang fürchtet, flieht in den nahen Ardennerwald; Argalia ihr nach. Ferrau folgt seiner Spur, holt ihn ein, zwingt ihn von Neuem zum Kampf und ruht nicht, bis er ihn getödtet hat. Der sterbende Ritter bittet ihn um den letzten Dienst, daß er seinen Leichnam mit der ganzen Bewaffnung in einen Fluß werfe, damit ihm seine Besiegung nicht später zum Schimpf gereiche, wenn man die vortrefflichen Waffen sehe. Ferrau verspricht es und leiht sich blos für vier Tage den Helm, da er den seinigen im Kampf verloren habe. Argalia winkt Gewährung und stirbt. Ferrau nimmt ihm also den Helm, setzt ihn sich auf und wirft dann die Leiche in den benachbarten Fluß. Darauf steht er eine Weile sinnend und die Wellenkreise betrachtend, und kehrt dann gedankenvoll auf dem Weg zurück, der ihn an dieses Ufer gebracht hat. Dies ist ein äußerst treffender und lebendiger Zug in dem Charakter dieses unbändigen Sarazenen, dessen Wuth so plötzlich bei dem Tod des Feindes gestillt ist und sich nun halb in Reue über die rasche That verwandelt.

Was überhaupt die sarazenischen Helden viel interessanter macht als die christlichen, ist, daß ihre Aeußerung und Handlung meist aus innern Ursachen, aus ihrer Natur, ihren Absichten und Leidenschaften abgeleitet sind, während die Ritter mehr ein blindes Spiel äußerer Zufälle sind und ihr Charakter gegen die Zaubereien gar nicht aufkommen kann. So ist es auch ein Sarazene, der gleich im Anfang die Haupthandlung in Gang bringen muß. Dies ist der König Gradasso, der sich in den Kopf gesetzt hat, Rinaldo's Pferd Bajardo und Roland's Schwert Durindana zu besitzen, und der nun mit einem großen Heer in Frankreich einbricht, um beides zu erobern. Um die Gefahr des Kaisers Karl bei diesem Einfall zu vergrößern, läßt der Dichter die zwei tapfersten christlichen Helden abwesend sein, und dies wird durch die Liebe bewirkt. Während eines pompösen Gastmahls,

das der Kaiser seinem Hof und den vornehmen Sarazenen zur Eröffnung eines Turniers gab, erschien plötzlich zwischen vier Riesen eine Jungfrau von blendender Schönheit, Angelika, Tochter des Galafrone, Königs von Catai (soll mit China gleichbedeutend sein). Sie fordert alle anwesenden Ritter zum Zweikampf mit ihrem sie begleitenden Bruder Argalia heraus, unter der Bedingung, daß die Besiegten sich ihr als Gefangne ergeben müssen, daß aber, wenn ihr Bruder besiegt werde, dieser mit den Riesen nach Haus ziehen, sie selbst aber dem Sieger als Lohn angehören wolle. Ihre Schönheit verblendet alle christliche und heidnische, alte und junge Ritter, und sogar den Kaiser so, daß alle kämpfen und jeder den Anfang machen will. Das Loos bestimmt endlich die Reihenfolge, und Roland ist wüthend, als er das ein und dreißigste Loos zieht. Der Kampf nimmt übrigens einen unerwarteten und unglücklichen Ausgang durch den Trotz des Ferrau, der, wie angemerkt, seinen Sieger verfolgt und tödtet. Die Flucht der Angelika gibt aber die Losung zu der unendlichen Mannigfaltigkeit von Abenteuern, indem nun Alle sich trennen. Ferrau ist ihr schon vorher nachgeeilt, Roland und Rinaldo haben nun auch ihre Flucht bemerkt und ziehen voll Eifersucht ihrer und Ferrau's Spur nach. Im Wald der Ardennen geht nun die berühmte Wirkung der Zauberquelle vor sich. Rinaldo vergißt seine Liebe und legt sich ruhig auf das Gras zum Schlafen. Aber Angelika wird durch den Trank von glühender Leidenschaft erfüllt und sieht in demselben Augenblick den Schläfer vor sich liegen. Sie streut Rosen und Lilien auf ihn. Der Ritter erwacht, und kaum sieht er die Jungfrau, so besteigt er eilends sein Pferd und flieht. Angelika verfolgt ihn, indem sie ihm die zärtlichsten Worte sagt, bis Rinaldo aus ihren Augen verschwunden, dann kehrt sie betrübt an den frühern Platz zurück und legt sich ebenfalls schlafen. So findet sie der verliebte Roland und ist entzückt über sein Glück; aber auch Ferrau kommt an und macht ihm sein Recht streitig. Während ihres schrecklichen Zweikampfs erwacht Angelika und entflieht. Ferrau erhält eine Nachricht, die ihn eilig nach Spanien treibt, und Roland zieht weiter, um Angelika zu suchen.

Diese ist in ihr Reich Catai zurückgekehrt und hat den Zauberer Malagis, der sie im Schlaf überraschen wollte, gefangen

mit sich geführt, verspricht ihm aber nun die Freiheit, wenn er ihr den Rinaldo schaffe. Dieser wird also durch Zauberei auf eine reizende Insel geschafft, wo ihn erst Alles entzückt, dann aber die Nähe der Angelika vertreibt. Er flieht auf eine andere Insel, besteht da schreckliche Gefahren, ist sogar auf dem Punkt, von einem Riesen aufgefressen zu werden, als ihm Angelika, die ihm immer sehnsüchtig nachzieht, das Leben rettet. Doch alle ihre Bemühungen sind umsonst, Rinaldo flieht immer vor ihr weg, durchirrt den ganzen Orient und wird, in erstaunliche Abenteuer verwickelt, immer von Angelika verfolgt.

Roland seinerseits hat sich ebenfalls aufgemacht, um Angelika zu suchen. Er durchirrt auch den ganzen Orient, und besteht, wie sich denken läßt, die sonderbarsten Abenteuer. So kommt er unter Anderm an die Brücke des Todes auf dem Fluß Tanais. Hier muß er mit einem ungeheuern Riesen, der sie hütet, kämpfen. Dieser wird besiegt, und da er sich tödtlich verwundet fühlt, schlägt er mit dem Fuß auf die Erde; auf diesen Schlag schnellt ein eisernes Netz herauf, das unter dem Sand verborgen war, und fesselt den Roland so, daß er, unvermögend sich loszuwickeln, neben der Leiche seines Feindes Hungers gestorben wäre, wenn nicht ein andrer Riese, noch ungeschlachter und fürchterlicher als der erste, seine Ketten zerrissen hätte, weil er ihn mit seinem eignen Schwert Durindana tödten wollte. Kaum ist aber Roland befreit, so fällt er über jenen her und erlegt ihn. Darauf verfällt er in Circassien in ein anderes gefährlicheres Netz, das ihm eine Jungfrau auf einer Brücke stellt. Auf ihre Einladung trinkt er aus einer krystallnen Tasse einen bezauberten Trank, der ihm plötzlich alle Liebe zu Angelika vertreibt. Er geht nun in die Feeninsel Fallerina, um dort mit vielen andern gefangnen Rittern in den Sinnenfesseln zu bleiben.

Angelika's Reich wird unterdessen von einem ihrer tartarischen Liebhaber gestürmt und ihre Hauptstadt zerstört. Sie flieht nach der Insel, wo Roland und die Ritter gefangen sitzen, befreit sie, löst den Zauber, und sie kämpfen nun alle für sie und erobern ihr Reich wieder. Rinaldo nimmt Theil an dem Krieg, und durch eine Verwicklung von mancherlei Umständen kommt es zu einem heftigen Kampf zwischen ihm und seinem Vetter

Roland, der zwei Tage dauert. Roland will eben einen tödtlichen Streich führen, als ihm Angelika in die Arme fällt, und ihn durch Versprechungen, durch die sie ihn schon vorher sich gehorsam gemacht hatte, bewegt, sich sogleich auf den Weg zu machen, um einen verzauberten Garten zu zerstören, und besonders den Drachen zu tödten, der ihn hütet, und der schon die ganze Umgegend zerstört, die Bevölkerung vernichtet und alle Ritter und Damen, welche vorbeikamen, verschlungen hat. Roland geht sogleich dahin ab. Rinaldo heilt seine Wunden und haßt Angelika nach dieser neuen Lebensrettung nur noch mehr.

Nun folgt eine schöne und lebendige Episode, worin uns der Dichter durch die Fülle seiner Phantasie, durch die Menge der Bilder und der Erfindungen in den Begebenheiten und Beschreibungen, durch das glühende Colorit und die Lebendigkeit seiner Gemälde in Erstaunen setzt. Der ganze Reichthum orientalischer Feenmärchen ist hier ausgebreitet, und wir finden hier das Muster zu Alcina's bezauberter Insel, welches Ariost nur durch seine harmonischere Sprache, aber weder in Hinsicht auf Erfindung noch auf die Ausführung und Malerei übertroffen hat. Roland begegnet zu seinem Glück einer Jungfrau, die ihm ein Buch mit der Beschreibung des ganzen Gartens und aller seiner Wunder und Gefahren gibt und zugleich die Mittel zeigt, ihn zu zerstören. Mit dieser Anleitung tödtet er den Drachen, der den Eingang hütet, dann im Innern nach und nach einen wüthenden Stier, einen mit goldnen Schuppen bedeckten Esel, einen Riesen, zwei andere Riesen, welche aus des erstern Blut hervorgehen, und so alle Ungeheuer, welchen er in dem Garten begegnet. Aber auch gegen verführerische Netze hat er sich zu hüten. Zuletzt schneidet er eine in einer weiten Ebne sich erhebende Pflanze ab. Sogleich verschwindet die Sonne, die Erde zittert, und ein dichter Rauch, der ein thurmhohes Feuer einschließt, bedeckt den ganzen Garten. Als der Rauch verzogen ist, ist auch der ganze Garten verschwunden, und die Fee Falerina liegt an jenen Stamm angebunden und erhält auf ihre Bitten Freiheit und Leben. Roland erfährt, daß sie nur als Dienerin der bösen Fee Morgana gehandelt habe, und beschließt also diese anzugreifen. Durch Falerina mit dem Weg und den Umständen bekannt, kommt er an eine Brücke, wo ihn gleich ein Riese in

seine Arme faßt und sich mit ihm unter das Wasser taucht. Das Wasser wird unten ganz klar, eine andere Sonne, ein anderer Tag erscheint. Roland kommt im Trocknen an, sieht über sich den Grund des Sees und vor sich eine krystallne, mit den schönsten Farben schimmernde Grotte, den Sitz der Morgana. Er bekämpft und tödtet nun zuerst den Riesen und geht dann in die Grotte ein. Nach unzähligen Wundern trifft er endlich die Fee, welche symbolisch die Göttin Fortuna vorstellt, schlafend im Innern an. Er versäumt unglücklicher Weise den Augenblick sie zu fassen, sie verschwindet und er sucht sie vergeblich. Die Reue kommt zu ihm und droht ihm mit ihren Qualen. Endlich wendet Fortuna noch einmal ihr Gesicht gegen ihn, und in dem Augenblick faßt er sie beim Haar. Er fordert und erhält nun die Schlüssel zum Gefängniß und befreit alle Damen und Ritter, unter welchen sich auch Rinaldo befindet, der nach vielen merkwürdigen Abenteuern hierher gekommen war. Alle Ritter ziehen nach Frankreich, Roland aber nach Catai.

Zu den Verwicklungen, welche die sich durchkreuzende Liebe des Roland, der Angelika, des Rinaldo und Ferrau einerseits, und dann der Krieg des Gradasso zur Eroberung von Rolands und Rinaldo's Schwert und Roß andrerseits veranlassen, wird nun noch mit dem Anfang des zweiten Buchs eine dritte Handlung eingewebt, der Krieg des jungen und mächtigen Königs Agramante gegen Kaiser Karl, um seinen früher in Frankreich getödteten Vater Trojano zu rächen. Mit ihm ziehen viele tapfre Sarazenen, auch der unbändige Rodomonte. Aber nach einer Weissagung hat er kein Glück im Krieg, wenn nicht der junge und schöne Ruggiero Theil nimmt, welcher mit seiner Schwester der Hut des alten Zauberers Atlas anvertraut ist. Dessen Schloß aufzufinden, ist nicht möglich ohne den Zauberring, welchen Angelika in Catai besitzt. Agramante verspricht ein Königreich dem, der ihm den Ring verschafft. Endlich erbietet sich ein schlauer und in allen Diebskünsten erfahrner Zwerg, Brunello, zu dem Unternehmen. Er bringt nach kurzer Abwesenheit nicht nur den Ring, sondern auch Sakripante's Streitroß, Marfisa's Schwert und sogar Rolands Schwert und Horn zurück, die er jenen bei verschiednen Abenteuern, deren Geschichte durch vier oder fünf Gesänge sehr ergötzlich ist, entwendet hat. Er wird

zum Lohn König von Tingitana. Das Schloß wird nun aufgefunden, aber es ist keine Möglichkeit, es zu besteigen. Auf den klugen Rath eines der Könige wird Ruggiero durch ein Turnier an den Fuß des Berges herabgelockt; er nimmt Theil an dem Kampf, wird von Agramante zum Ritter geschlagen und reiht sich in die Schaar der Krieger ein. Atlas, der sich gezwungen sieht, dem Verhängniß seines Zöglings nachzugeben, sagt ihm sein Schicksal voraus, daß er in Frankreich viele Triumphe feiern, daß er Christ werden, aber durch die Verrätherei des Hauses Maganza seinen Tod finden werde, und daß seine Nachkommen, die Fürsten von Este, in immer höherm Ruhme glänzen werden. — Wer nur den Ariost kennt, wird erstaunen, die meisten Züge, die Verwicklungen der Abenteuer, die ganze Anlage und den Plan, die Intriguen und Hebel der Haupthandlung, ja die Muster zu einzelnen Beschreibungen von Orten, Kämpfen und Liebesgeschichten des „Rasenden Roland" schon hier zu finden. Ich habe daher ausdrücklich bei Bojardo so lange verweilt, damit man seinen Nachahmer und Fortsetzer Ariost genauer und richtiger beurtheilen könne; denn gewöhnlich werden diesem, wie wir später sehen werden, Dinge und Eigenschaften zugeschrieben, die ihm keineswegs gehören. Es ließe sich noch mehr ins Einzelne eingehen, wodurch Bojardo's Recht gegen Ariost in ein noch helleres Licht gestellt würde; aber dies kann schon genügen, das Verhältniß beider zu einander deutlich zu machen, und wir kommen später darauf zurück.

Der Krieg gegen Frankreich bricht nun aus. Die Paladine kehren alle zur Hülfe des Kaisers zurück, jeder für sich nach unendlichen Abenteuern. Da Rinaldo geht, kann Angelika nicht in Catai bleiben und Roland folgt wieder dieser nach. Rinaldo und Angelika kommen in Frankreich wieder einzeln zu der Zauberquelle, trinken daraus, und die Wirkung zeigt sich nun umgekehrt: Angelika haßt und Rinaldo liebt sie mit glühender Sehnsucht und Eifersucht. Es kommt darüber zu einem furchtbaren Kampf zwischen ihm und Roland. Angelika flieht erschrocken mit der Nachricht zum Kaiser. Dieser gibt die Jungfrau dem Herzog Namo in Verwahrung und beruhigt die Kämpfenden durch das Versprechen, ihre Sache mit Weisheit zu entscheiden. Hier ist der Punkt, von welchem Ariost in seiner Fortsetzung

ausging, und Alles, was von hier an in Bojardo angefangen und eingeleitet ist, wird in dem „Rasenden Roland" so ziemlich aufgenommen. Dies ist hauptsächlich der Fall mit der Episode zu der dritten von Bojardo in die Scene gebrachten Handlung, d. h. zu dem Krieg des Agramante gegen Frankreich, also der Episode von der Liebe des Ruggiero zu Bradamanten, Rinaldo's Schwester. Ariost hat diese Episode ganz besonders ausgeführt, daher auch den Krieg des Agramante mehr hervorgehoben, dagegen die beiden andern Haupttheile des Bojardoschen Gedichts, die Unternehmungen des Gradasso und die Leidenschaften Rolands, Rinaldo's und der Angelika, im Hintergrund gelassen, so daß selbst mit seiner weitläufigen Fortsetzung der ungeheure Plan Bojardo's durchaus noch nicht vollendet ist und des abrundenden Schlusses ermangelt.

Beide neue Helden, Ruggiero und Bradamante, werden nun gleich auf eine hervorstechende Weise eingeführt, sie zeichnen sich durch Tapferkeit und Ruhmbegierde aus und nehmen an den vielen Schlachten und Zweikämpfen, die jetzt auf einander folgen, thätigen Antheil, Ruggiero brennt vor Verlangen, sich mit Roland zu messen, wird aber zu seinem Glück durch Atlas vor der Gelegenheit bewahrt. Auch Bradamante thut Wunder der Tapferkeit und besteht unter Anderm einen langen Kampf gegen Rodomonte, der durch drei Gesänge wiederkehrt. Dieser Kampf bringt sie mit Ruggiero zusammen, welcher, sie für einen unbekannten Ritter haltend, sich erbietet, ihren Streit mit Rodomonte auszufechten, weil sie genöthigt ist, dem Kaiser zu Hülfe zu eilen. Bradamante kehrt von dem Kaiser in dem Augenblick zu den Rittern zurück, als Rodomonte, von einem heftigen Schlag des Ruggiero betäubt, sich für besiegt erklärt und davon eilt. Sie wünscht den tapfern Ritter kennen zu lernen, und Ruggiero erzählt ihr die ganze Geschichte seiner Abstammung, Erziehung und Schicksale. Der Jungfrau Herz entzündet sich von Liebe zu dem Ritter, und auf seine Bitte, daß auch sie sich zu erkennen gebe, erzählt sie ihm von ihrer Familie, ihrem Namen und Geschlecht. Zugleich nimmt sie den Helm ab und ihre goldnen Locken fallen auf die Schultern, ihre Schönheit besiegt den jungen Helden so, daß er keines Wortes mehr mächtig ist. Diese ganze Scene ist voller Einfachheit und Natur, und grade

dieses häufige Zurückkehren aus der phantastischen Welt zur Natur in den einzelnen Zügen ist es, was man bei den spätern Romantikern vermißt, und was Bojardo und besonders den noch frühern Pulci der einfachen Größe der mittelalterlichen Nationalgesänge annähert. Die Ursachen hiervon liegen in dem Gang der Geschichte und werden später bei Ariost und dessen Nachfolgern deutlicher werden.

Beide Liebende werden in ihrer Unterredung durch eine Schaar Sarazenen gestört und Bradamante in dem Gefecht mit ihnen weit abgelenkt und verwundet. Ein Einsiedler heilt sie, muß ihr aber dabei die Haare abschneiden. Diese kurzen Haare veranlassen wieder einen Irrthum der Fiordispina, welche sich in Bradamante als einen Jüngling verliebt, was denn Ariost weiter ausgeführt hat. Aber welche fruchtbare schöpferische Phantasie zeigt sich in dem ganzen Werk. Jeder kleine Umstand gibt dem Dichter Veranlassung zu neuen Verwicklungen, neuen Episoden, und immer weiß er wieder neue Personen auf den Schauplatz zu bringen. Man sieht aber immer deutlicher, wie Ariost kein eignes Werk, sondern nur eine Fortsetzung des „Verliebten Roland" geliefert hat. Er ging auch unstreitig ganz in Bojardo's Idee und Plan ein, indem er den dritten Haupttheil mit seinen Episoden, den Bojardo kaum entfalten konnte, ausführt. Aber auch Ariost hat nur ein weiteres Fragment von dem ungeheuern Plan seines Vorgängers gegeben. Denn was auch Bojardo im Sinn gehabt haben mag, so ist sein Werk mit dem „Rasenden Roland" noch nicht geschlossen. Entweder er hatte zu den drei Haupthandlungen noch neue nach und nach einzuleiten, oder er wollte nach der Episode von Ruggiero alle drei zusammen verschmelzen und ihnen einen gemeinschaftlichen Schluß, vielleicht durch die Schlacht von Roncesvalle, geben. Daher tritt Roland in Ariost's Gedicht weniger auf. Bojardo hatte diesen Charakter ziemlich erschöpft, dagegen am Ende seines Gedichtes noch so viel neue Personen eingeführt, die noch nicht zur Handlung und in die Intrigue gekommen waren, daß diese vorzugsweise eine gewisse Ausführlichkeit verlangten. Besonders stellte die letzte Begegnung des Ruggiero und der Bradamante, ihre Liebe, ihre Beziehung zum Haus Este, der geheimnißvolle Hüter des Ritters, seine vorhergesagte Bekehrung eine so interessante

Erzählung, eine so spannende Collision seiner Lehnspflichten und seines Glaubens mit seiner Leidenschaft in Aussicht, daß Ariost natürlich mit Vorliebe diesen Theil aufgefaßt hat, während Rolands Liebe in der Art, wie sie schon in Bojardo's Gedicht gleichsam als Nebensache angeführt und der des Rinaldo sehr untergeordnet war, in der That in Ariost's Fortsetzung wenig Interesse zu erwecken versprach und nur die bekannte Auflösung herbeiführen konnte.

§. 4.

Ariosto [1]).

Dieser außerordentlich begabte Mann stammte aus einer alten angesehnen Familie, die sich schon im 11. und 12. Jahrhundert in Bologna bekannt gemacht hatte, im 14. aber nach Ferrara überzog, in welchem Staat Ariosto's Ahnen immer hohe Aemter verwalteten. Besonders standen sein Vater und dessen drei Brüder in sehr befreundeten Verhältnissen am Hofe. Sein Vater war Oberhofmeister und Vertrauter des Herzogs Borso, mehrmals Gesandter an den Kaiser, den König von Frankreich und den Papst, dann abwechselnd Gouverneur von Reggio, Rovigo und Modena, Richter in Ferrara und Statthalter in Romagna, in welchem letztern Amt er aber die Gunst des Herzogs verlor. Lodovico Ariosto war als das älteste von 10 Kindern, 5 Söhnen und 5 Töchtern, geboren zu Reggio im Jahr 1474. Er besuchte nach dem verschiedenen Aufenthalt seines Vaters die Schule zu Reggio, Rovigo und Ferrara, und erregte in letzterer Stadt schon als Knabe die allgemeine Bewunderung durch eine lateinische Rede, die er bei Eröffnung der Studien hielt. Um

---

1) Ich bin in dieser Lebensbeschreibung hauptsächlich, was die äußern Verhältnisse anlangt, dem „Leben des Lodovico Ariosto von Fernow" (Zürich, 1809) gefolgt, die durch Benutzung aller frühern Biographien und der eignen Andeutung des Dichters in seinen Werken alle erwünschte Vollständigkeit erhalten hat, welcher indessen die zur richtigen Beurtheilung des Charakters nöthige Tiefe und Unparteilichkeit abzugehn scheint. Uebrigens genügt für unsern Zweck eine kurze Lebensbeschreibung, da im Ariost, umgekehrt wie bei Dante, der Dichter von dem Menschen verschieden ist.

dieselbe Zeit entwickelte sich auch schon sein dichterisches Talent an den prachtvollen Aufführungen der Terenzischen und Plautinischen Lustspiele, die an dem Hofe zu Ferrara stattfanden und von welchen ganz Italien in Bewegung gesetzt wurde. Auf Ariosto's lebhafte Phantasie machten sie einen besondern Eindruck. Er bearbeitete selbst alte Fabeln dramatisch in italienischen Versen, wie die von Pyramus und Thisbe, die noch lange im Manuscript vorhanden war, und führte sie mit seinen Geschwistern in Abwesenheit der Eltern auf. Alle glücklichen Umstände vereinigten sich mit seinem reichen Talent, um dieses zu heben und heranzubilden, das große Jahrhundert war von Lorenz von Medici erschlossen, das Alterthum wirkte mit frischer begeisternder Kraft auf den Kunstsinn und durch ganz Italien regte sich ein Wettstreit in genialen Schöpfungen. An dem jungen Gemüthe Ariost's gingen diese Anklänge nicht ohne Wirkung vorüber, aber sein Geist hatte von nun an einen beständigen Kampf mit dem äußern Geschick zu bestehn, das sich nur gegen das Ende seines Lebens mit seinen Wünschen übereinstimmend gestaltete. Sein Vater, welcher die große Familie übersah, bestimmte ihn zum Studium der Rechte, weil dieses am sichersten den Weg zu Aemtern und zum Wohlstand bahnte. Er mußte sich vor dem strengen Willen seines Vaters fünf Jahre lang in diese verhaßte Lage fügen, und wie sehr ihm deren Druck fühlbar war, läßt sich abnehmen, wenn man das trockne Studium mit der blühenden Phantasie zusammenhält, die sich in seinen Gedichten so mächtig offenbart; daher er in seiner 7. Satire an Pietro Bembo sagt:

Mio padre mi cacciò con spiedi e lancie,
Non che con sproni, a volger testi e chiose;
E m'occupò cinque anni in quelle ciancie.

Aber seine dichterische Beschäftigung ließ sich nicht unterdrücken; die neue Liebhaberei am Theater hatte ihn zu mächtig angeregt, und statt zu studiren, arbeitete er an seinem ersten Lustspiel, der Cassaria. Wie sehr er in diese Arbeit versenkt war und alle Umstände auf sie bezog und für sie benutzte, beweist die Anekdote, welche Pigna aufbewahrt hat, nach welcher er seinem Vater, der, über eine solche Zeitverschwendung unwillig, ihm einst eine heftige Strafpredigt hielt, sehr aufmerksam, aber ohne ein

Wort zu seiner Entschuldigung zu erwidern zuhörte, und dann seinem über diese Passivität erstaunten Bruder erklärte, er habe grade für sein Lustspiel eine ähnliche Strafrede nöthig gehabt und daher genau auf die Worte und Mienen seines Vaters Acht gegeben, um sie für jene Scene zu benutzen.

Endlich nach 5 Jahren stand sein Vater, da er alle seine Ermahnungen verloren sah, von seinem Willen, wiewol ungern, ab und ließ dem Sohn freie Wahl in der Leitung seiner Studien. Dieser beschäftigte sich nun ganz unter dem berühmten Grammatiker Gregorio von Spoleto mit dem Erklären und Uebersetzen lateinischer Dichter, unter welchen er besonders für Ovid eine große Vorliebe hatte, und brachte einige glückliche Jahre auf einer Villa bei Reggio in ungestörtem Umgang mit den Musen zu, wo er auch seine meisten lateinischen Gedichte verfaßte. Doch dies Glück dauerte nicht lange, und der Tod seines Vaters, der im Jahr 1500 erfolgte, entriß ihn eine Zeitlang seinen poetischen Studien, da nun viel häusliche Sorgen, Verwaltung des für die große Familie nicht bedeutenden Vermögens, Erziehung der jüngern Geschwister, auf ihm als dem Aeltesten lasteten. Von nun an suchte er sich dem Hof und den Großen zu Ferrara zu nähern, um in einer sorgenfreiern Lage ganz seiner Neigung zur Dichtkunst leben zu können. Im Jahr 1502 machte er sich dem Prinzen Alfonso d'Este, bei dessen Vermählung mit der berühmten Lucrezia Borgia, Tochter des Papstes Alexanders VI., durch ein lateinisches Epithalamium bekannt, was ihn bald darauf auch in die Bekanntschaft und den Dienst des Kardinals Ippolito beförderte.

Mit diesem Kardinal stand er, wie man aus seinen Satiren ersieht, nicht im angenehmsten Verhältniß, und beide paßten auch nicht zu einander, da beide einander entgegenstehende Lebensrichtungen und Entzwecke hatten, zu deren Erreichung grade jeder den andern als Werkzeug gebrauchen wollte. Beide hatten sich auf dem Wege des sinnlichen Vergnügens zusammengefunden, wozu beide eine gleich starke Neigung hatten, und die Hoffnung zu einem gemächlichen Leben, welche Ariost auf diese Uebereinstimmung baute, ließ ihn vielleicht das zu erwartende Ungemach bei einem Herrn übersehn, der ein Kirchenfürst und Mitglied eines regierenden Hauses in einer sehr unruhigen Zeit war.

Ippolito von Este war schon im 13. Jahr Kardinal geworden; stets vom Glück begünstigt und verwöhnt, dabei von hochfahrendem, herrschsüchtigem Sinn, wollte er, daß alles, was mit ihm in Verbindung war, nur für seine Zwecke dienen sollte. Er maßte sich sogar oft die Gewalt des Herzogs Alfonso, seines Bruders, an und verübte ungestraft manche empörende Grausamkeit, die die Nichtbefriedigung seiner Lüste ihm eingegeben hatte. Dabei hielt er nicht viel auf die schönen Künste, obgleich er die Wissenschaften schätzte und beförderte, und hielt, wie dies damals Sitte bei allen Großen Italiens war, viele Gelehrte an seinem Hof, aber mehr um von ihnen Nutzen zu ziehen, als aus Neigung zur Wissenschaft. In Ariost schätzte nun auch der Kardinal mehr den brauchbaren Geschäftsmann, als den Gelehrten, oder gar den Dichter, welcher letztere ihm vielmehr höchst unbequem war. Es geht aus der ersten Satire in manchen Stellen hervor, daß der Kardinal dem Dichter zu liebe sich manche Dienststörungen und Versäumnisse gefallen ließ [1]). Worin die eigentlichen Dienstleistungen Ariost's bestanden, wird aus seinen Satiren und aus den Biographien nicht recht klar; ein großer Theil derselben scheint der Dienst des Gesellschafters gewesen zu sein. Was Ariost am meisten und als eine Hauptlast und Arbeit hervorhebt, sind seine Gesandtschaften an den Hof des Papstes Julius, deren aber in den fünfzehn Dienstjahren nur zwei vorkamen, bei welchen er sich mit großer Klugheit und vielem Muth benahm.

In diese 15 Dienstjahre fällt auch die Abfassung seines großen Gedichts vom rasenden Roland. Seine Biographen geben sich viele Mühe, auf eine für ihn günstige Art zu erklären, warum er, anstatt einen eignen Stoff für sein Rittergedicht zu erfinden und auf eine geniale Art zu gestalten, nur die Arbeit eines andern benutzt und ein längst beliebtes Werk fortgesetzt habe, und nennen gar diese Wahl eine glückliche, indem es leichter

---

1) So heißt es besonders in der 36. Terzina der ersten Satire:

S'io l'ho con laude nei miei versi messo,
Dice ch'io l'ho fatto a piacere, e in ozio;
Più grato fora essergli stato appresso.

Wo der Kardinal doch befehlen oder einen Andern in Dienst nehmen konnte.

und sichrer gewesen sei, mit der neuen Ausschmückung schon bekannter Personen und Begebenheiten sich bei dem Publikum Beifall zu verschaffen. Wir sind auch der Meinung, daß es leichter war, finden aber in einer solchen Ueberlegung keinen Grund, das dichterische Genie Ariost's zu preisen, wie überhaupt in der ganzen Art der Entstehung des Gedichts. Ganz Italien war damals erfüllt von romantischen Gesängen. Die französischen Trouveres hatten längst die Sagen von den Paladinen der Tafelrunde und den Haimonskindern in Italien einheimisch gemacht und in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte die romantische Dichtung siegreich ihren Platz neben der klassischen eingenommen. Alles, was nicht ausschließlich zu der gelehrten Dichterpartei gehörte, studirte und dichtete in diesem Sinn. Die neu erfundene Buchdruckerkunst kam dem allgemeinen Geschmack sehr zu Hülfe und in der kurzen Zeit zwischen 1480 und 1520 wurde der größte Theil der ältern und neuern Ritterromanzen in immer neuen Auflagen gedruckt und durch alle Länder verbreitet. Daß die Italiener einen sehr lebhaften Theil an dieser Dichtart nahmen, haben wir schon gesehen, ebenso daß ihr Dichtergenie sie kaum etwas über den Kreis der Nachahmung erhob.

Auch Ariosto hatte sich von Jugend auf in diese romantischen Dichtungen mit besonderm Wohlgefallen vertieft. Er hatte selbst die französische und spanische Sprache erlernt, blos um sie alle lesen zu können und wenige Romanzen mögen ihm unbekannt gewesen sein. Er übersetzte sogar einige derselben, besonders den Gottifredo Bajone (Gottfried von Bouillon), ins Italienische. Bei diesen Studien mag er denn von der lateinischen Poesie mehr abgekommen sein und sich mit der italienischen dichterischen Sprache mehr befreundet haben. Fernow sagt ihm nach, er habe nach reiflicher Ueberlegung und in Erwägung, wie groß die Menge der lateinischen Dichter schon sei und daß es einem Neuern unmöglich sei, sie zu erreichen oder gar zu übertreffen, sich entschlossen, die lateinische Poesie zu verlassen und künftig nur italienisch zu dichten. Die Antwort, welche Ariost dem Kardinal Bembo auf dessen Rath, ein großes lateinisches Gedicht zu schreiben, gab, daß er lieber unter den italienischen Dichtern der erste, als unter den lateinischen kaum der zweite sein wollte, könnte diese Vermuthung bestätigen, aber

solche Ueberlegungen, welche freilich in dem damaligen Sprachenkampf in Italien ihren Grund hatten, sind dennoch nicht geeignet, das Dichtergenie in das gehörige Licht zu setzen. Auch seine lange Unschlüssigkeit in der Wahl des Stoffs und sein endlicher Entschluß, einen von einem andern Dichter schon ganz klar durchgearbeiteten Stoff wieder aufzunehmen und fortzusetzen, geben uns zu erkennen, daß seine Seele nicht so ganz vom dichterischen Genie begeistert war, sondern daß eine gewisse Verstandesrichtung den reinen Guß verhinderte. Das einzige, was diesem praktischen Verstand fest stand, war die Verherrlichung des Hauses Este, dem er diente, denn hinter dieser leuchtete die zu hoffende Belohnung, und daß sie das Ziel seines Dichtens war, sieht man wohl aus den Satiren. Nachdem er unter vielen romantischen Stoffen lange unschlüssig war, wählte er endlich zum Gegenstand eines epischen Gedichts eine Episode aus dem Krieg Philipps des Schönen mit Eduard von England, deren Held Obizzo von Este, ein junger tapfrer Krieger, sein sollte. Zu dieser Epopöe wählte er die Terza Rima und hatte schon ungefähr 70 Terzinen geschrieben, die sich noch in der vollständigen Ausgabe seiner Werke befinden. Der Anfang lautet:

Canterò l'arme, canterò gli affanni
  D'amor, che un cavalier sostenne gravi
  Peregrinando in terra e 'n mar molt' anni.
Voi l'usato favor occhi soavi
  Date a l'impresa, voi che del mio ingegno,
  Occhi miei belli, avete ambe le chiavi.
Altri vada a Parnaso, ch'ora i' vegno
  Dolci occhi a voi, nè chieder altra aita
  A' versi miei, se non da voi, disegno.

Er fand aber bald die Sache nicht ausführbar und sah sich daher nach einem andern Stoff um, und nachdem er alle Ritterbücher durchgemustert hatte, verfiel er auf den Gedanken, den man am wenigsten von ihm hätte erwarten sollen, den Orlando innamorato des Bojardo fortzusetzen und darin die Schmeicheleien anzubringen, die er dem Hause Este, besonders aber seinem Dienstherrn, dem Kardinal reichlich zugedacht hatte. Seine Lobredner geben uns in der Absicht, ihn zu erheben, wieder einige seiner Ueberlegungen preis, die die entgegengesetzte Wirkung

hervorbringen [1]). Denn seine Erfindungsgabe, wovon so viel Wesens gemacht wird, läßt sich aus der Fortsetzung des Bojardo durchaus nicht erkennen, sondern nur das Talent, sich in eine fremde Dichtung und Erfindung durch vieles Studium ganz hinein zu leben und zu denken und sie durch Benutzung anderer, sowol älterer lateinischer, als neuerer romantischer Dichtungen und durch ein eigenthümliches Colorit zu seiner eignen zu machen.

Ariost arbeitete zehn bis elf Jahre an seinem Gedicht, las unterdessen jeden Gesang seinen Freunden am Hofe vor und benutzte ihre Bemerkungen zu Verbesserungen. Er wurde bei dieser Arbeit häufig durch seine Dienstgeschäfte, besonders durch die schon erwähnten Gesandtschaftsreisen, über die er sich beklagt, unterbrochen. Zu diesen kam noch eine Reise, die er, wie es scheint, aus eignem Antrieb unternommen hatte. Als sich nämlich der Kardinal Ippolito zu seinem Erzbisthum nach Ungarn begeben und seinen Diener Ariost, wahrscheinlich auf dessen Bitten, zurückgelassen hatte, ging dieser, anstatt nun die ungestörte Zeit und Ruhe, über deren Mangel er sich beklagt, zur Ausarbeitung seines Gedichts zu benutzen, nach Rom, um Leo X.

---

1) Fernow sagt in seiner Lebensbeschreibung: Ariost's beide Vorgänger (Pulci und Bojardo) konnten ihn nicht abschrecken, denn sein Genius sagte ihm, daß sie in ihren Werken das Mögliche noch nicht erreicht hätten. — Bei der Wahl des Stoffs sah er zuletzt ein, daß, wenn er auch einen günstigen Stoff fände und die Arbeit wohl gelänge, es doch schwer sein würde, seiner Dichtung leichten Eingang und Beifall zu verschaffen, wenn die Personen und Begebenheiten in derselben seiner Nation fremd und unbekannt wären, daß er dies Alles mit schon bekannten Personen und Begebenheiten weit leichter und sicherer erreichen würde. — Nachdem Ariost dies Alles reiflich erwogen hatte, beschloß er endlich, lieber das Gedicht des Bojardo fortzusetzen, als ein ganz neues anzulegen. Auch durfte er nicht fürchten, daß man ihn des Unvermögens, den Plan zu einem neuen Gedichte zu erfinden, beschuldigen werde; denn er konnte den Reichthum und die Eigenthümlichkeit seiner Erfindungsgabe eben so wohl in der Fortsetzung des Bojardoschen Gedichtes, zu welcher der Plan ihm nicht vorgezeichnet war, und in der dichterischen Darstellung des Einzelnen zeigen, als in einem neu entworfenen Werke; und seine genaue und ausgebreitete Bekanntschaft mit Ritterromanzen setzte ihn in den Stand, mehrere schöne Erfindungen derselben mit der gehörigen Veränderung und Umbildung in seinem Gedichte zu benutzen, wodurch sie sein Eigenthum wurden und einen neuen Reiz erhielten.

zu dessen Erhebung zur päpstlichen Würde Glück zu wünschen. Ariost hatte diesen Johann de' Medici schon früher in Florenz gekannt und von ihm als Legaten von Bologna die Gunst erhalten, daß er einige geistliche Pfründen genießen konnte, ohne Geistlicher werden zu müssen. Sein Hauptzweck bei dieser Reise war nun, die alte Bekanntschaft mit dem nun so mächtig gewordnen Gönner zu erneuern, und sich bei dieser Veranlassung zu allgemeiner Freigebigkeit, wie eine Papstwahl war, auch irgend eine Gunst, nicht grade ein Amt, aber eine Pension, oder Pfründe zu verschaffen. Daß er seinen Zweck nicht erreichte, erzählt er bitter genug in der 3. Satire und läßt auch an andern Stellen zuweilen seinen Unmuth gegen die Medici durchblicken. Auf seiner Rückreise hielt er sich eine Zeitlang in Florenz auf, wo er zu seinen frühern vielen Liebschaften noch eine neue hinzufügte, im 40. Jahr, welche dann dauerhafter gewesen zu sein scheint. Daß er überhaupt sehr verliebter und üppiger Natur war, mit seinen Liebschaften oft wechselte, und daß ihn grade hauptsächlich der Wunsch nach dem gemächlichen Genuß dieses Epikuräismus beständig an Ferrara fesselte, wie den Petrarca eine ähnliche Neigung an Avignon, und ihm, wie diesem die Aemterschen beibrachte, sagt er selbst in vielen lateinischen Gedichten, besonders in dem De diversis amoribus[1]) und in fast allen seinen Satiren. Zwei Söhne waren ein Zeugniß dieser Liebschaften, für deren Unterhalt und Fortkommen er wie Petrarca den Papst sorgen ließ.

Gegen Ende des Jahres 1515 war der Orlando furioso so weit gediehen, daß ihn Ariosto zum Druck befördern konnte, der im folgenden Jahr beendigt wurde. Das Gedicht machte in ganz Italien ein außerordentliches Aufsehn und wurde mit dem ungetheiltesten Beifall aufgenommen. Allein der Dichter bezweckte damit noch etwas ganz Anderes als seinen Ruhm, nämlich einen weltlichen, materiellen Lohn. Der Inhalt desselben sollte, wie er in der 4. Stanze des ersten Gesanges sagt, außer dem Krieg

1) Darin sagt er unter Andern
Saepe eadem Aurorae roseâ surgente quadrigâ
Non est, quae fuerat sole cadente mihi.
So deutet er auch darauf hin im Orlando furioso, Ges. 16, Stanze 1—3.

gegen die Sarazenen und der Geschichte des Roland, hauptsächlich die Verherrlichung des Hauses Este sein, und er hatte darin an mehrern Orten die übertriebensten Schmeicheleien angebracht, die Jeden, der die Verhältnisse jenes Hofes nur halb kennt, anekeln müssen, und die, wenn der Kardinal sich gegen den Dichter so betrug, wie dieser nachher im Unmuth in seinen sogenannten Satiren gesagt hat, ein Mann von Ehre sich nicht hätte zu Schulden kommen lassen dürfen. Man sieht aber aus der ganz auffallend entgegengesetzten Art, wie er vor und nach der Beendigung des Gedichts von dem Kardinal spricht, daß es nicht dessen Charakter war, den Ariost vorher in den Himmel hob und dann angriff, ja daß er eigentlich gar nicht an die Person, sondern nur an den Erfolg seiner Schmeichelei dachte. Für die erste dieser Art ist fast die Hälfte des dritten Gesanges bestimmt, wo die Zauberin in Merlin's Grotte der Bradamante, der künftigen Gattin Rüdigers und Ahnfrau des Este'schen Fürstenhauses, die ganze erlauchte Nachkommenschaft einzeln im Zauberspiegel vorführt und ihre weissagende Erklärung dazu gibt. Mit vieler Beziehung wird dabei auch gesagt: „dieser, welcher das geheiligte Haar mit dem Purpurhut bedeckt hat, ist der freigebige, großherzige, erhabne, große Kardinal der römischen Kirche, Ippolito, welcher ein ewiger Gegenstand preisender Gedichte in allen Sprachen sein wird, und der gerechte Himmel gibt ihm einen Maro, wie der Kaiser Augustus auch einen hatte." Die letztere Anspielung auf sich und seine Erwartung eines Lohns, wie ihn auch Virgil bei Augustus und Mäcenas gefunden hatte, ist deutlich genug. Im 13. Gesang wird Bradamanten über ihre weibliche Nachkommenschaft Nachricht gegeben. Dann sieht Astolfo im 35. Gesang auf seiner Reise in den Mond unter allen künftigen Lebensfäden, die dort schon angefangen liegen, plötzlich einen überaus glänzenden, schöner als Gold und Edelstein, und erfährt, daß dieser Faden, der in seiner Schönheit ganz einzig ist, auch einem durch seine Gaben ganz einzigen Manne, dem Kardinal Ippolito von Este gehört. „Und niemals wird ein Geist auf Erden so schönes Gewand haben, und niemals wird ein Geist desselben so würdig sein." Gleich nachher kommt wieder eine starke Anspielung darauf, daß der Dichter allein es sei, der die Menschen berühmt mache, daß man also den Dichter

ehren und belohnen müsse, um bei der Nachwelt zu glänzen. „Klug und wohlberathen seid ihr Fürsten, wenn ihr dem Beispiel des Augustus folgt und die Dichter euch zu Freunden macht, damit ihr die Vergessenheit nicht zu fürchten habt. Aber die würdigen Dichter sind selten, sowol weil der Himmel die großen Geister nicht häufig entstehn läßt, als auch besonders durch die große Schuld der geizigen Fürsten, welche das Genie betteln lassen.“ Und endlich im letzten Gesang ist auf dem Zelt, worin das Hochzeichtsbett stehen soll, die Lebensgeschichte des Kardinals von der Wiege bis zum Augenblick, wo er den Dichter belohnen soll, gestickt und mit den übertriebensten Schmeicheleien geschildert.

Große Erwartungen hegte Ariost von seiner unsinnigen Vergötterung eines Herrn, den er in den langen Dienstjahren ganz anders konnte kennen lernen, und eine solche Verblendung, die ihn so lange über so manche getäuschte Hoffnung ein Stillschweigen beobachten ließ, das erst nachher in den Satiren brach, die ihn so lange eine unangenehme Stellung dulden ließ, bloß um den erhofften Erfolg seines Gedichts nicht zu stören, ist uns kaum begreiflich. Er merkte auch bei der ersten Zusammenkunft, wo er dem Kardinal sein Gedicht überreichte, daß er sich in seinen Hoffnungen gänzlich geirrt hatte. Die Schmeicheleien, die wirklich etwas grob aufgetragen waren, machten auf den Prälaten, der dergleichen seit seiner Kindheit zu hören bekam, gar keinen Eindruck, und für das Gedicht selbst, wie überhaupt für die Poesie, hatte er keinen Sinn, indem er mehr die ernste, besonders philosophische und mathematische Wissenschaft schätzte. Er soll daher dem Dichter, nachdem er verschiedene Stellen des Werkes gelesen hatte, gesagt haben, was von allen Literatoren als crimen laesae poesiae mit Schrecken angeführt wird: „Herr Ludwig, wo habt ihr nur alle die Possen hergeholt?“ Er scheint ihm sogar noch bemerkt zu haben, daß es ihm angenehmer gewesen wäre, wenn Ariosto, anstatt Verse zu schreiben, mehr auf seinen Dienst geachtet hätte. Eine solche Aufnahme machte nun den Dichter plötzlich ganz nüchtern, von nun an kam ihm der Kardinal, den er vorher als freigebigen Mäcen vergöttert hatte, als karger Prosaist und Feind der Dichtkunst vor, das Dienstverhältniß wurde ihm immer lästiger, der Herr immer verhaßter und so mußte schon nach anderthalb Jahren die erste Veranlassung einen Bruch herbeiführen. Dies war eine

Reise, die der Kardinal im Jahr 1517 nach Ungarn machte, um dort zwei Jahre in seinem neuen Erzbisthum zu Ofen zu bleiben. Er wollte dort glänzend auftreten, und daher sollte sein ganzer Hofstaat, folglich auch Ariost, ihn dahin begleiten. Zu einem solchen Opfer einer bequemen Lebensart unter mancherlei Liebschaften war aber dieser bei seinem Groll gegen den kargen Belohner seines Gedichts nicht aufgelegt. Er schützte seine schwache Gesundheit, die das nördliche Klima nicht aushalten könne, und häusliche Geschäfte vor, und bestand darauf in Ferrara zu bleiben, und als ihm der Kardinal in der letzten Unterredung im Unwillen über seine hartnäckige Weigerung harte Worte gesagt, „er sei ohne Liebe und Treue und ihm durch Worte und Zeichen zu verstehn gegeben, daß er Haß und Verachtung gegen Ariost's Namen fühle" (Sat. I, terz. 44—46), so ließ sich Ariost nicht mehr vor ihm sehn und der Kardinal reiste ohne ihn nach Ungarn.

Dies ist der kritische Punkt in Ariosto's Leben, an welchem wir eine kurze Zeit verweilen müssen, weil uns dieser Umstand und sein Verhältniß zum Kardinal von allen bisherigen Literatoren einseitig aufgefaßt zu sein scheint. Man hat sich in der Beurtheilung des ganzen Verhältnisses nur immer an Ariost's sogenannte Satiren gehalten, obgleich diese in ihrem scharfen Widerspruch gegen die frühern Schmeicheleien nur mit der größten Vorsicht gebraucht werden können. Wir wollen versuchen, die Sache in das gehörige Licht zu stellen, obgleich wir fürchten, uns von den Verehrern des Ariosto keinen Dank zu verdienen. Welches Amt eigentlich Ariosto bei dem Kardinal bekleidete und welche Pflichten dieses ihm auferlegte, weiß man nicht recht. Ariost beklagt sich sehr, daß er in diesem Dienst so geplagt gewesen sei, daß er kaum zur Beschäftigung mit den Musen habe kommen können; doch muß dies nicht so arg gewesen sein, da er Zeit genug hatte, die ganze damalige in- und ausländische romantische Literatur zu studiren, vieles davon zu übersetzen und ein großes Gedicht von 46 Gesängen nicht nur zu verfassen, sondern auch nach dem Rath seiner Freunde umzuarbeiten und auszufeilen. Im Gegentheil hat er in der Zeit seines ganz ruhigen Aufenthalts auf der Villa seines Vetters zu S. Maurizio im Verhältniß sehr wenig gedichtet. Die zwei Reisen nach Rom,

von welchen er so viel Aufhebens macht, daß sie seine Gesundheit untergraben hätten, können in einem 15jährigen Dienst nicht in Anschlag gebracht werden. Aber Ariost wollte auch nicht grade mehr Zeit zum Dichten, deren er wol genug hatte, sondern ein dienstfreies, gemächliches Leben ohne bindende Arbeit. Daß er eine solche Lage wünschte, daß er eigentlich eine behagliche, sorgenfreie, von allem Zwang entfernte und den Vergnügungen ergebene Lebensart nöthig hatte, um mit voller Kraft seines dichterischen Genius zu arbeiten, dies beweisen nicht nur seine öftern Unterbrechungen im Dichten, von welchen er oft durch seine Freunde wieder zum Arbeiten ermuntert wurde, dies sehen wir aus dem Gedichte selbst, wo uns die behagliche Heiterkeit in jedem Vers, in jeder Beschreibung und Situation anspricht, aus dem Contrast desselben gegen die später im Unmuth geschriebenen Satiren, in welchen man nur an wenig genialen Blitzen den Verfasser des Rasenden Roland wiedererkennt; und wir sehen es endlich aus seiner gewaltigen Aemterscheu, die ihn trotz einer unangenehmen Lage verhinderte, selbst ehrenvolle Aemter anzunehmen, und ihm später Klagen über sein fesselndes Verhältniß auspreßte. So klagte er in der 3. Satire auch über den anfangs sehr leichten Dienst bei dem Herzog Alfonso, und daß ihn jeder Zwang, leicht oder schwer, gleich sehr drücke.

Senza molto pensar dirò di botto,
Che un peso e l'altro ugualmente mi spiace,
E saria meglio a nessun esser sotto.

Daher ließ er sich auch, obgleich ihm dies zu einem bequemen Leben, zu Reichthum und Macht hätte verhelfen können, nicht in den geistlichen Stand aufnehmen, weil er dadurch ein bindendes Amt sich auflud; ja aus diesem Grund verheirathete er sich nicht, wenigstens nicht bis kurz vor seinem Tode, sondern führte ein in damaliger Zeit freilich nicht angerechnetes zügelloses Leben, bloß um die Freiheit zu behalten, seiner sehr oft wechselnden Laune nachzugehn. „Ich will, sagt er in der zweiten Satire, weder Meßgewand, noch Kutte, noch die Tonsur; und ich glaube nicht, daß mich weder Stola noch Ring je fesseln, daß es nicht in meiner Macht stünde, immer bald dies, bald jenes zu wählen. Bin ich Priester, so kommt mir die Lust vergebens, mich zu verheirathen; habe ich eine Frau, so muß ich immer den Wunsch, Priester zu sein, bekämpfen. Und da ich weiß, wie oft ich meine

Launen ändre, so vermeide ich, mich an etwas zu fesseln, wovon ich, wenn die Reue käme, mich nicht losmachen könnte." Bei solcher Gesinnung ist es zu verwundern, daß er sich überhaupt in den Dienst des Kardinals, den er doch kannte, begab, auch wenn ihn seine Lage bei dem Tode seines Vaters zu einer regelmäßigen Beschäftigung nöthigte. Aber er klagte auch über den Dienst bei dem Herzog, und dann klagte er im Anfang gar nicht über den Dienst beim Kardinal, so lange er noch den gehofften Erfolg seines Gedichts vor Augen hatte. Erst nachdem dieser fehlschlug, war er mit Allem unzufrieden und sein Unwille hat seinen Grund nicht sowol in seiner unglücklichen Dienstlage, als in der getäuschten Hoffnung und der entgangenen Belohnung. Daß unsre Ansicht richtig ist, wird jeder finden, der die Satiren, besonders die erste, die sich ganz auf sein Verhältniß zum Kardinal bezieht, durchlesen will. Denn er läßt seinen Groll nicht darüber aus, daß er in einem sehr lästigen, von aller Dichtkunst abziehenden Dienst gestanden habe, von dessen Einzelnheiten wir zum Beweis der Wahrheit nie etwas erfahren, sondern darüber, daß er für sein Gedicht von dem Kardinal nicht genug belohnt worden sei, daß er für andere Dienste wol Lohn erhalten habe, aber nicht für seine Verse und daß das durch die Schmeicheleien erzielte gemächliche Leben ihm nicht zu Theil geworden sei. Er läßt es selbst deutlich ersehen in der 30. bis 40. Terzine der ersten Satire, besonders in der 31.

E se 'l signor m'ha dato, onde far nuovo
Ogni anno mi potrei più d'un mantello,
Che m'abbia per voi dato non approvo.

dann ebenso in der 33.

Opra, ch'in esaltarlo ebbi composta,
Non vuol ch'ad acquistar mercè sia buona,
Di mercè degno è l'ir correndo in posta.

und in der 47.

Ruggier, se alla progenie tua mi fai
Sì poco grato, e nulla mi prevaglio,
Che gli alti gesti, e'l tuo valor cantai,
Che debbo fare io qui.

Man sieht aus dem ganzen zweiten Theil dieser Satire, in welcher er seine Rechtfertigung gegen den Kardinal wegen seines

Zurückbleibens ausspricht, an dem leidenschaftlichen Ton, womit manche Gründe vor den andern hervorgehoben sind, daß nicht Kränklichkeit, sondern eine tiefe Bitterkeit über die vergebliche Arbeit ihn abgehalten habe, dem Kardinal seine Dienste über Italien hinaus zu widmen. Der höchste Groll schäumt in der 39. Terzine

Fa a mio senno, Maron, tuoi versi getta
Con la lira in un cesso, e un' arte impara
Se beneficio vuoi, che sia più accetta.
Ma tosto che n'hai, pensa che la cara
Tua libertà non meno abbia perduta,
Che se giocata te l'avessi a Zara.

Es ist freilich ein Uebelstand für einen Dichter, wenn er in einer seiner ganzen Sinnesart entgegenstehenden, seiner dichterischen Beschäftigung ungünstigen Lage sich befindet; aber der Kardinal scheint uns deswegen durchaus nicht anzuklagen, der nun einmal ohne Geschmack für Dichtkunst war, dagegen die Wissenschaften sehr schätzte und in Ariost einen brauchbaren Arbeiter sah, den er als Kirchenfürst und Bruder eines regierenden Herrn in jener kirchlich und politisch höchst bewegten Zeit öfter zu Geschäften benutzte, weil er ihn dafür in seinen Dienst genommen hatte. Er gab ihm übrigens viele Zeit für sich und sah ihm außerdem viele Zeitversäumniß nach, was man bei einem selbstsüchtigen Mann, der seit seinem dreizehnten Jahre nach dem Papst die höchste Würde in der Kirche bekleidete und an unbedingten Gehorsam gewöhnt war, wol anschlagen darf. Dagegen konnte ihm aber das fertige Gedicht, aus dessen Veranlassung ihm so mancher Verdruß erwachsen war, nachher auch keine besondre Begeistrung erwecken. Denn erstens war es in italienischer Sprache abgefaßt, was bei der damaligen gelehrten Geistlichkeit schon ein ungünstiges Vorurtheil erweckte. Hatte doch selbst der Kardinal Bembo zur lateinischen Sprache gerathen, und auch Ariost gibt am Ende der 6. Satire, die an jenen Letztern gerichtet ist, zu erkennen, daß er die allgemeine Ansicht theile: wer auf den Namen eines wahren Dichters Anspruch machen wolle, müsse in Latein und Griechisch gut bewandert sein. Denn nachdem er vorher bedauert, daß er wegen der Geschäfte kein Griechisch habe lernen können, bittet er den Bembo,

seinen Sohn zu leiten, damit er ihn einst auf dem Parnaß sehen könne, wohin er selbst nicht habe gelangen können. Zweitens muß man auch den Stand der damaligen italienischen Poesie bedenken, wo der große Dante durch die von Petrarca angeregten Spielereien und leichten Beschäftigungen fast verdrängt war, die sich fast um nichts anders, als Sonette und phantastische Rittergeschichten drehte, die ganz erfüllt war von französischen, spanischen und italienischen Ritterepen, die sich im Wunderbaren und Abenteuerlichen überboten, und wo also ein neuer großer Zuwachs, der sich in mancher Augen durch nichts von dem Vorgänger unterschied, als durch eine leichtere ironische Behandlung und größere Anmuth der Sprache, natürlich bei einem Manne keine große Begeisterung hervorbringen konnte, dessen ernstere Richtung und Beschäftigung ihn alle Werke dieser Art als Spielereien ansehen ließ. Wer aus der überreichen Ritterpoesie nur den Ariosto gelesen hat, wird allerdings andrer Meinung sein, ist aber dann auch nicht fähig, ein gründliches Urtheil zu fällen; wer aber auch nur einige französische und italienische Romanzen, ja nur den Pulci, den Cieco und Bojardo vor dem Rasenden Roland gelesen hat, der wird jene bekannte Antwort des Kardinals, wenn sie gleich nicht historisch bewiesen ist, doch eher natürlich finden und entschuldigen. Der Kardinal gab Ariost eine Anweisung auf eine Kanzlei in Mailand, wonach er alle vier Monate 25 Scudi (ungefähr 40 Thaler) erhielt. Daß dies nicht grade zu wenig war, läßt Ariost in der 82. Terzine seiner ersten Satire durchblicken, wo er sagt, daß, ehe er ferner für dieses Geld seine Freiheit einbüßen solle, er lieber die Armuth in Geduld hinnehmen wolle. Er hatte dabei freie Wohnung und Kost, denn er beschwert sich über das viele Essen und Trinken, das ihm die Gesundheit verderbe. Dann verschaffte ihm der Kardinal mehrere Pfründen und wollte noch weit mehr für ihn thun, wenn er Geistlicher werden wollte. Uebrigens hatte er auch noch zwei von dessen Brüdern in seinen Diensten. Selbst nach dem Bruch entzog er dem Dichter weder seinen Gehalt noch seine Pfründen. Ariost wußte auch trotz seinem Groll eine solche Gunst zu schätzen und ermahnte seinen jüngern Bruder Alexander, der mit Ippolito nach Ungarn gegangen war, doch ja seinem Herrn wohl zu dienen, für Beide zu dienen, um sein Unrecht

wieder gut zu machen. Dann trägt er ihm noch besonders auf, dem Kardinal zu sagen, daß, wenn er sich Ariost's Feder bedienen wolle, dieser ihm wie vorher ergeben sei, und er könne, immer in Ferrara bleibend, des Kardinals Namen zu hohem Ruhm erheben.

Wir sehen in dem ganzen Betragen des Kardinals, soweit uns des Dichters Klage über wirkliche Thatsachen urtheilen läßt, nicht die leiseste Veranlassung zu einem Vorwurf über unwürdige Behandlung, womit die Lobredner Ariost's so blind hervortreten, sondern vielmehr die erste geheimwirkende Ursache des ganzen Zerwürfnisses in Ariost's Neigung zu einem bequemen und üppigen Leben, die er hinter das Wort libertà geschickt zu verstecken weiß. Ariost brauchte zum Leben und Dichten immer eine Geliebte, und dies war der geheime Grund, warum er nicht nach Ungarn ging, denn die Geliebte hatte wol keine Lust hinzuziehn, und der Groll über sein kalt aufgenommenes Gedicht ließ ihn höhere Rücksichten vergessen. Diese Liebschaften hielt er immer sehr geheim, und selbst bei seinen Freunden stellt er immer erst andre Gründe seiner Handlungen vor, bis endlich der wahre auftritt. So in der dritten Satire, wo er von seinem Dienst bei dem Herzog spricht. Hier stellt er zuerst seine Genügsamkeit, wonach er keine Ehrenämter sucht, in etwas horazianischer Weise ins Licht; dann lobt er des Herzogs Dienst, weil er da nicht viel von Ferrara wegzugehn braucht, führt dabei seine Vaterlandsliebe, seine Liebe zum Studiren auf und zuletzt kommt es heraus, daß ihn doch eigentlich die Liebe zu den ferraresischen Weibern dort festhält (Terzine 23 — 27). Auch später beklagt er sich in der 4. Satire über die ihm übertragene Statthalterstelle in der Garfagnana, und der Hauptgrund seiner Klage liegt in den Worten: „Sigismund, wundre dich nicht, daß ich so lange geschwiegen habe, sondern wundre dich, daß ich nicht vor Wuth gestorben bin, über hundert Meilen entfernt von der, welche mein Herz regiert.“ Und selbst noch im 50. Lebensjahr schlägt er einen ehrenvollen Gesandtschaftsposten nach Rom aus, der ihn von der ihn immer drückenden Vermögenslosigkeit befreien konnte, blos weil derselbe ihn von seiner Geliebten in Ferrara trennt (satira 7, terzina 57 bis ans Ende).

Wir wiederholen es nochmals, daß wir durchaus nicht mit

den Verehrern Ariost's die Ursache des Zerwürfnisses in dem Benehmen des Kardinals finden können, und ihn, mag er sonst gewesen sein, wie er will, in dieser Hinsicht völlig freisprechen müssen. Die Ursache des Bruchs lag auch durchaus nicht in der unwürdigen Behandlung, wovon Ariost nirgends etwas sagt, auch nicht in der verletzten Dichtereitelkeit, indem bei dem allgemeinen Beifall eine Stimme nicht in Betracht kam, sondern ganz allein, und darauf weisen alle Aeußerungen und Klagen Ariost's deutlich hin, darin, daß ihm der Lohn, den er von seinem Gedicht fest erwartete, auf den er selbst in seinem Gedicht zuweilen anspielt, nicht zu Theil wurde, daß er dadurch nicht in eine Lage versetzt wurde, daß er seinem Hang zu sinnlichen Freuden und seiner oft abwechselnden Laune ganz hätte folgen können. Wir haben uns länger bei diesem Punkt aufgehalten, weil wir die Meinung aller uns zu Gesicht gekommenen Biographen gegen uns haben und also unsre Ueberzeugung mit Gründen erhärten mußten.

Bald nach der Trennung von dem Kardinal trat Ariost in die Dienste des Herzogs Alfonso d'Este. Er scheint dessen Geheimschreiber, der ihn dazu beredete, um so lieber Gehör gegeben zu haben, als die Sorge für seine Geschwister und für einige Kinder bei dem geringen Vermögen, das auch durch eine entgangene Erbschaft und einen langwierigen Prozeß noch vermindert wurde, ihm zuweilen sehr drückend war. Der neue Dienst war ihm angenehmer, er konnte wenigstens dabei ruhig in Ferrara leben, hatte unterdessen vom Papst den Genuß seiner Einkünfte aus Mailand auf Lebenszeit zugesichert und zugleich für seinen Sohn Virginio, der für echt und zur Bekleidung der Priesterwürde fähig erklärt wurde, eine Pension als Anwartschaft auf die Erzpriesterstelle von S. Agata erhalten. Aber bald kam er wieder in eine üble Lage. Der Kardinal starb 1520 und dadurch verlor Ariost mehrere Pfründen, deren Genuß er sich nicht hatte zusichern lassen; schon vorher hatte die Pension, die er von dem in einen kostspieligen Krieg verwickelten Herzog erhalten hatte, durch Aufhebung der Abgabe aufgehört. Er bat daher den Herzog entweder um Entlassung oder um anderweitige Unterstützung, und dieser gab ihm — ein Amt, nämlich die Statthalterschaft in der Garfagnana, einer Provinz, welche während der Kriegsunruhen mehrmals einen fremden Herrn erhalten

hatte und daher durch Parteien aus ihrer gesetzlichen Ruhe und Ordnung herausgekommen war. Der Posten war sehr einträglich und ehrenvoll, aber grade nicht angenehm für einen Mann, der ein bequemes Leben mit seiner Geliebten in Ferrara führen wollte. Obgleich Ariost dieses Amt zur Zufriedenheit des Herzogs und der Provinz verwaltete, wozu ihm sein Dichterruhm nicht wenig half (noch ehe er dahin abging, hatte er eine neue Auflage seines Orlando veranstalten müssen), so klagte er doch schrecklich in der 4. Satire über seine Beschäftigung, die ihm ganz die Stimmung zum Dichten raubte, und besonders über seine lange Entfernung von Ferrara. Daher schlug ihm sein Freund, der Sekretär des Herzogs, bei der Wahl des neuen Papstes, Clemens VII., eines Mediceers, den sehr einträglichen Gesandtschaftsposten in Rom vor. Aber Ariost wollte weder ein Amt noch von Ferrara entfernt sein, und nahm diese Stelle nicht an. Was man gewöhnlich seine 7. Satire nennt, ist eigentlich nichts als seine Antwort an diesen Sekretär. Nachdem er darin lange seinen Unmuth ausgedrückt, daß er kein Vermögen habe, sondern in Armuth und im Dienst Andrer leben müsse, schlägt er mit einer höchst sonderbaren Wendung diesen Ehrenposten aus, der ihm die einzigen Mittel darbot, sich unabhängig zu machen. Dabei führt der 50jährige Mann als Hauptgrund seiner Weigerung die Geliebte in Ferrara an. Eine andre Ursache ist ein Groll, den er schon länger gegen das Haus Medici trug, weil er schon früher von Leo X. vergebens einige Wohlthaten und Besoldungen erwartet hatte und ebenso von Clemens nichts hoffen zu dürfen glaubte. Dies spricht er deutlich in der 7. Satire aus und erklärt sich auch sonst stark und schneidend gegen die Medici in der 3. und 4. Satire.

Nach einem dreijährigen Aufenthalt in der Garfagnana kehrte Ariost zurück und konnte nun endlich eine seiner Neigung angemessene Beschäftigung finden. Der Herzog hatte nach hergestelltem Frieden seiner Lust am Theater vollen Spielraum gelassen und durch die glänzende Befriedigung dieser Liebhaberei die berühmte Anfangsepoche der dramatischen Literatur herbeigeführt, und Ariost war dabei einer der Thätigsten. Er selbst machte den Plan zu dem neuen Schauspielhaus und leitete den Bau desselben. Dann übersetzte er nicht nur mehrere Stücke des

Plautus und Terenz, sondern arbeitete auch seine frühern in Prosa geschriebenen Lustspiele in Versen um und dichtete mehrere neue dazu. Alle diese Arbeiten konnte er nun in ungestörter Ruhe vornehmen, da er sich, nachdem seine Vermögensumstände sich bedeutend verbessert hatten, ein eignes Haus mit einem Garten kaufte, worauf er die Inschrift setzte:

Parva sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non
Sordida, parta meo sed tamen aere domus.

Dieses Haus wird noch jetzt in Ferrara in der Straße Mirasole gezeigt. Hier verwendete er seine glückliche Muße nicht nur auf die Anlegung eines neuen Epos, wovon aber nur 5 Gesänge erschienen sind, sondern auch auf die Ausfeilung, theilweise Umarbeitung und Erweiterung seines Rasenden Roland, von welchem endlich im Jahr 1532 die letzte unter der Aufsicht des Dichters gedruckte Ausgabe erschien.

Bald darauf, am 6. Juni 1533 starb Ariosto an einer zehrenden Krankheit. Er wurde nach seinem Wunsche sehr einfach in der Kirche des Benediktinerklosters begraben, bis ihm nach 40 Jahren ein prächtiges Grabmal und im Jahr 1612 noch ein anderes, noch jetzt bestehendes in derselben Kirche errichtet wurde, zu welchem Battista Guarini, der Dichter des Pastor fido, die Inschrift verfertigte.

Ariost war eine von den Naturen, in welchen, wie bei Petrarca, mit dem er in mancher Beziehung Aehnlichkeit hat, der Mensch und der Dichter von einander ganz verschieden sind. Es mußte dem Menschen in ihm sehr behaglich zu Muthe sein, wenn der Dichter wirken sollte. Keinem der italienischen Dichter war er wol unähnlicher als dem Dante, der aber seiner ganzen Haltung und Tendenz nach unendlich höher steht. Mit Petrarca hatte er besonders das gemein, daß beide so ganz den italienischen Ton zu treffen verstanden, so ganz aus der Seele ihres Volks heraussangen, daß sie in dem ersten Augenblick ihres Erscheinens populär waren. So wie Petrarca die ausschließliche Herrschaft in der Lyrik zum großen Schaden derselben behauptete, so würde auch Ariost, was man an den elenden Nachahmungen sieht, für alle Zeiten das Muster im italienischen Epos geworden sein, wenn nicht Tasso nach ihm gekommen wäre. Auf der andern Seite, sowie Petrarca ohne die Provenzalen schwerlich der bekannte

Lyriker geworden wäre, so wäre Ariost ohne seine Vorgänger vielleicht gar kein Epiker geworden. Er wollte das Gedicht des Bojardo fortsetzen, hat aber dadurch, daß er aus dessen merkwürdiger Erfindung ein echt italienisches Gedicht ausarbeitete, jenes andre ganz in den Hintergrund gedrängt, so daß es kaum noch dem Namen nach bekannt ist. Es ist natürlich, daß das Publikum, welches nur genießen will, sich an das genießbarere Gedicht hielt, daß nach und nach Bojardo ganz vergessen und unbekannt wurde und daß man nun alle die Schönheiten im Rasenden Roland, die Ariost sehr geschickt von andern zu entlehnen wußte, ihm allein zuschrieb, ihn als einzigen Dichter anstaunte und sein erfinderisches Genie ganz unbegreiflich fand. Aber zum wenigsten sonderbar ist es, wenn sich auch Literarhistoriker von diesem Urtheil der Masse bestechen lassen, ihren Lieblingsdichter als ganz vereinzelte Erscheinung hinstellen, wodurch er natürlich als eine erstaunende Größe erscheint, und mit Verleugnung alles dessen, was ihm seine Vorgänger überliefert haben, ihm auch sogar, um sich selbst unparteiischer und daher glaubwürdiger erscheinen zu lassen, alle diejenigen Fehler vorwerfen, für welche doch Ariost nur in sofern verantwortlich ist, als er die Fortsetzung eines fehlerhaften Gedichts übernommen hat. Er hat sich selbst dadurch unendlich geschadet, indem das Urtheil über ihn kein ganz reines sein kann und er durch die Uebernahme so vieler fremder Besitzungen und Schulden sein Eigenthum verdächtig gemacht hat. Obgleich daher sein Gedicht immer eine außerordentliche Erscheinung bleibt, so läßt sich doch nicht recht bestimmen, ob und inwiefern er das italienische Ritterepos dem Gehalt (nicht der Form) nach weiter gebracht hat, indem er meist nur das, was vor ihm in verschiedener Weise gethan worden war, zusammenfaßte und in eine feinere Form brachte.

Das Rittergedicht, sowie er es faßte, war schon ganz vollendet und nach den verschiedenen Seiten, in denen es erscheinen konnte, aufgefaßt. Es war wol noch die eine übrig, die Tasso gewählt hat, aber die hätte Ariost erst erfinden müssen, und dazu war er nicht der Mann. Abgesehn davon, daß das italienische Epos überhaupt bis zu Tasso eine bloße Nachahmung der französischen Nationalepen war, so war auch schon die Nachahmung

auf alle Arten durchgeführt. Die Lesewelt hatte schon gar oft den Roland und die andern Helden in Roncesvalle zum Tode begleitet, um ihn immer wieder auferstehn und nach Abenteuern herumstreifen zu sehn.

Die Italiener hatten den französischen Nationalstoff schon ernstlich und ironisch behandelt. Der Ernst war nicht recht gelungen, denn die Begeistrung konnte durch das fremde Interesse nicht erweckt werden. Der Spott war schon vor Ariost besser gelungen, durch den durchaus drolligen Charakter des Morgante, der dabei auch wieder eine so ernste, wahre und reelle Seite hat, die mit meisterhafter Lebendigkeit und Plastik ausgearbeitet ist, daß der Spott sein vernichtendes Gift verliert, sowie überhaupt auch die burleske Person des Riesen, der die Treuherzigkeit, Biederkeit und Naivetät der alten Ritterzeit in hohem Grad besitzt, dazu dient, die Ritter, welche durch den spöttischen Ton durchaus verlieren müßten, wieder etwas zu heben, in derselben Art wie auch die ganz ungeschlachte Person des Riesen Margutte wieder den Morgante hebt. Dies alles vermissen wir bei Ariost. Alle Ritter sind von demselben Gehalt, selbst die Frauen und Fräulein sind Ritter, alle verrichten die gleichen Thaten, alle hängen von gleichen Zufällen ab, welche sie wie Maschinen bald dahin, bald dorthin jagen. Doch diese Mängel sind ihm auch nicht ganz zur Last zu legen, wenigstens nicht eine Schwäche seines schaffenden Genius, sondern mehr eine Folge der Wahl des Stoffes, wie später deutlich werden wird. Aber es ist zu bedauern, daß, wenn er doch nachahmen wollte und nichts Selbständiges zu schaffen vermochte, er grade diesen Fehler, der sich hie und da schon bei seinem Vorgänger zeigt, sich angeeignet und ihn im Morgante nicht eher die lebendige Charakteristik, die Vertheilung von Licht und Schatten zur Nacheiferung angespornt hat. Doch die Gründe werden sich in der spätern Untersuchung aufklären.

Ist Ariost in der Charakteristik der Personen ganz unglücklich gewesen, so ist in seiner Schilderung der Natur und der Gegenden auch wenig Originalität zu finden. Das Idyllische paßte überhaupt wenig zu seiner Natur, und nur einmal findet sich in seinen Satiren eine Stelle, wo ihn die Erinnerung an das behagliche Herumschlendern auf der Villa Mauriziana in

diese Gattung hinüberstreifen läßt. Man hat seine berühmte Beschreibung von den Gärten der Alcide besonders hervorgehoben. Allein wir möchten grade darin am wenigsten Originalität finden. Solche Beschreibungen, wie überhaupt Schilderungen der Natur waren unter allen Dichtern seit Lorenz von Medici gemein geworden. Italien war schon damals reich an idyllischen und beschreibenden Gedichten, wie über den Landbau, die Bienenzucht, und besonders gab es kein episches Gedicht, das nicht die Beschreibung eines Feensitzes als einen seiner glänzendsten Theile aufzuweisen hätte. Es ist gar kein Zweifel und mit vielen Aehnlichkeiten nachzuweisen, daß Ariost die sehr gelungenen Schilderungen des Polizian, des Pulci, des Bojardo, dann die französischen Dichter und selbst die Römer und Griechen, besonders Ovid und die Odyssee vor Augen hatte. Diese Beschreibungen gehören ihm so wenig eigen, als der scherzhafte und ironische Ton, mit welchem er sein ganzes Gedicht behandelte, der schon seit dem Pulci eingeführt und aus der ganzen Betrachtungsweise und Philosophie der Italiener in damaliger Zeit hervorgegangen war. Ariost hat nur mit einem größern Talent die Eigenthümlichkeiten seiner Vorgänger sehr verfeinert wiedergegeben.

Nicht einmal die schmeichlerische Beziehung zum Haus Este gehört ihm. An sie kam grade Bojardo am Ende seines Fragments, und man sieht, daß sie eine große Bedeutung in seinem Gedicht erlangen sollte, der Mangel an Einheit in dem Rasenden Roland gehört eigentlich auch nicht dem Ariost an, kann wenigstens nicht seinem schaffenden Genius, sondern vielmehr der unglücklichen Wahl seines beurtheilenden Verstandes vorgeworfen werden. Denn er hat sein episches Gedicht nicht selbst geschaffen, sondern nur ein anderes, das auch Fragment geblieben ist, fortgesetzt. Am Ende des Verliebten Roland war grade die Episode von der Liebe des Rüdiger und der Bradamante angefangen. Man sieht da deutlich die Episode. Im Ariost wird sie zur Hauptsache und die Liebe des Roland muß in den Hintergrund treten. Diese war im Bojardo schon genug und einförmig vorgekommen. Um nur eine neue Seite anzubringen, mußte eine neue Katastrophe in diesem Liebesverhältniß vorkommen, wodurch der ehrwürdige Roland, der die ganze Zeit nicht viel Verstand

gezeigt hat, diesen Rest ganz verliert. Dies ist der Stoff von nur wenig Gesängen und doch mußte das ganze Gedicht, das ursprünglich nur eine Fortsetzung war, von ihm seinen Namen erhalten. — — Auch das oft unleidliche Abspringen in der Erzählung, das Labyrinth von Verwicklungen, durch das sich der Leser nicht ohne Schwindel durchwinden kann, gehört nicht Ariost an, denn schon die Pulci und besonders Bojardo haben diese Methode eingeführt, und es ist lächerlich, dies grade dem Ariost zum Verdienst anzurechnen, wie es Manche thun, und ihm mancherlei anzudichten, was er damit bezwecken wollte, wie er mit der verwirrten Composition die verwirrte Abenteuerlichkeit der Ritterzeit darstellen wollte u. s. w.

Aber nicht nur im Ganzen, sondern auch in einzelnen Schilderungen, Begebenheiten und Situationen hat er ohne große Skrupel sehr Vieles fremder Phantasie entlehnt. Die spanischen und französischen Romanzen haben manches hergeben müssen. So ist die Episode von der Origille und dem feigen Martano, der bei Damaskus den Grifone verräth (Gesang 14 und 16), aus dem Tristan genommen; selbst die Hauptbegebenheit des Epos, die Raserei des Roland, ist dem Tristan und Lanzelot nachgeahmt, das verrätherische Hinabstoßen der Bradamante durch Pinabel in die Grotte des Zauberers Merlin aus dem französischen Roman Giron le courtoys. Die meisten Bilder haben die antiken Dichter liefern müssen. Wir sehen in Medor den antiken Nisus, in Orco den Poliphem, die an den Felsen geschmiedete, dem Meerungeheuer preisgegebene Angelika, die von Ruggiero auf seinem Flügelpferd befreit wird, ist ganz die von Perseus gerettete Andromeda, und auch hier ist sogar der Zauberschild die Hauptwaffe; die Olympia, welche von Biren auf der einsamen Insel verlassen wird, ist die antike Ariadne. Das Gemälde der Seeschlacht zwischen Dudone und Agramante hat viele Züge aus Homer, Virgil und besonders Lucan, das feierliche Begräbniß des Brandimart (Gesang 43) aus dem des Pallas bei Virgil. Der heldenmüthige Tod der Isabella (Gesang 29), wodurch sie sich von den unverschämten Zudringlichkeiten des Rodomonte befreit, ist aus der Geschichte der Durazzo; die Episode von den Harpyen (Gesang 33) nach Apollonius Rhodius und Valerius Flaccus. Die Ankunft Astolfo's

in der Hölle und im irdischen Paradies erinnert häufig an Dante, sowie viele Schilderungen an Pulci und Bojardo. Die grimmige Scham des Ferragu, da er von Argalia des Meineids beschuldigt wird (Gesang 1, Stanze 29—31), ist dem Bojardo entlehnt, dort aber schöner motivirt; die Beschreibung, wie Rüdiger sein Flügelroß auf Alcinens Insel an eine Myrthe bindet und aus dieser eine klagende Stimme hervorbricht, ist sehr ungenirt dem Dante nachgedichtet, und selbst das schöne Gleichniß von dem grünen brennenden Holz nicht vergessen[1] (Gesang 6, Stanze 28—32). Die Episode der Alcina, besonders ihre Bezauberung der Fische und das Schicksal des Astolfo bei ihr ist dem Bojardo entnommen, die minder häufig vorkommenden Gleichnisse aber aus den alten und neuern Dichtern. Die Allegorie von dem Schweigen, das der Engel in dem Thale des Schlafes aufsucht, ist fast eine wörtliche Uebersetzung aus Ovid.

Die meisten, sowol Mängel als Vorzüge des Gedichts gehören also Ariost gar nicht an, sondern sind aus dem ursprünglichen Fehler entstanden, daß er nicht einen eignen Plan schuf und ausarbeitete, sondern fremde Stoffe aus alten und neuen Werken theils fortsetzte, theils nachahmte, theils ganz aufnahm. Ihm gehört in dieser Hinsicht nur die weitere Bearbeitung, der größere Takt in der Benutzung des Gegebenen, die Verfeinerung der Scherze und eine unnachahmliche gleichförmige Anmuth, die über das Ganze ausgegossen ist. Alle Raisonnements, womit sich seine Verehrer abmühen, um ihn den alten Epikern an die Seite zu stellen, alle Versicherungen, daß Ariost eben so gut ein selbständiges Gedicht hätte erfinden können, daß er Talent genug

1) Wir wollen nur diese eine Vergleichung zur Probe hersetzen: Dante sagt im Inferno XIII, 40

Come d'un stizzo verde, ch'arso sia
Dall' un de' capi, che dall' altro geme,
E cingola per vento che va via;
Così di quella scheggia usciva insieme
Parole e sangue.

Ariost VI, Stanze 32

Poi si vide sudar su per la scorza
Come legno dal bosco allora tratto,
Che del foco venir sente la forza,
Poscia ch' invano ogni ripar gli ha fatto.

zu Charakterzeichnungen hatte, daß er aber eine solche Eigenschaft eines Epos für unbedeutend hielt, daß seine vielen Nachahmungen und Entlehnungen die freie Thätigkeit seines erfinderischen Genius beförderten u. s. w., beweisen gar nichts. Eher möchten wir nach den angeführten Eigenschaften und nach der Anlage des Gedichts für wahr halten, was Pigna von Ariost's Verfahren beim Dichten sagt, daß er zuerst mehrere Episoden zu sammeln pflegte, die der Erweiterung fähig waren, und dann Handlungen dazwischenwebte, soviel als ihm nöthig schien, um Zusammenhang und Leben in das Ganze zu bringen. Ebenso behauptet auch Fornari, das Erfinden sei dem Dichter etwas schwer und mühsam geworden, aber wenn er mit der Erfindung im Reinen gewesen, so habe ihm nachher die Einkleidung in Versen wenig Mühe gemacht; und da er in der Jugend keine besondere Anleitung zum Dichten erhalten, so habe er diesen Mangel durch die Kritik seiner gelehrten Freunde zu ersetzen gesucht; daher er den Orlando so oft der Feile unterworfen, daß er ihn fast ganz umgeschmolzen habe.

Ehe wir zur Untersuchung desjenigen übergehn, was wir in mancher Hinsicht für Ariost's Eigenthum halten können, wollen wir so kurz als möglich den bunten Inhalt seines Gedichtes zu geben versuchen, um den Lesern aus dem besten und gepriesensten der romantischen Epen die Art zu zeigen, wie dieser Stoff in Italien behandelt wurde, weil wir vorher nur Bruchstücke mittheilten und uns später gar nicht mehr damit aufhalten wollen.

Erster Gesang.

Karl der Große lagert am Fuß der Pyrenäen gegen Agramant und dessen Sarazenen. Roland ist mit seiner Geliebten, Angelika, bei dem Heer und hat einen gefährlichen Nebenbuhler an Rinaldo. Karl, der einen verderblichen Streit fürchtet, gibt die Angelika dem Herzog von Baiern in Verwahrung und verspricht sie am Abend nach der Schlacht dem Tapfersten. Doch das Christenheer wird in die Flucht geschlagen und Angelika entflieht auf einem Roß. An einem Bach trifft sie auf den Ferrau und zugleich erscheint Rinaldo. Während beide um die

Jungfrau kämpfen, entflieht sie wieder. Rinaldo merkt's zuerst und sagt's dem Andern, beide versöhnen sich für jetzt, setzen sich auf Ein Pferd und verfolgen der Entflohenen Spur. An einem Scheideweg trennen sie sich. Ferrau kommt wieder an den Platz, wo er schon vorher seinen ins Wasser gefallenen Helm gesucht hatte und sucht nun mit Zorn und Hast weiter. Der Geist von Angelika's Bruder steigt aus dem Wasser mit dem Helm und erklärt ihn für seinen, welchen Ferrau, als er jenen getödtet, versprochen hatte, in den Fluß zu werfen. Er macht ihm nun Vorwürfe über seinen Meineid, behält den Helm und räth dem Heiden, sich Rolands Helm zu verschaffen. Ferrau, von Scham und Grimm entbrannt, geht nun Roland zu suchen.

Rinaldo findet sein fliehendes Roß und läuft ihm nach. Angelika kommt am zweiten Tag ihrer Flucht an einen Bach und versteckt sich unter einen Rosenbusch, um da zu ruhen. Bald langt ein dritter Liebhaber in ihrer Nähe an, der König Sakripant von Tscherkassien, der ihr bis nach Frankreich gefolgt ist und nach der verlornen Schlacht ihre Spur sucht. Er legt sich auf das Gras und stöhnt seine Liebesklagen aus. Angelika kommt aus ihrem Versteck hervor, um den Ritter zu ihrer Rettung zu gebrauchen. Dieser will eben der Liebe für's Erste genießen, als ein weißer Ritter ankommt. Beide kämpfen, Sakripant's Roß fällt und er darunter; der andere Ritter sprengt fort. Angelika beruhigt den beschämten Sakripant. Er wird aber noch mehr beschämt durch die Nachricht, die ein Bote bringt, daß der weiße Ritter die Jungfrau Bradamante war, die er sucht. Beide setzen sich auf dasselbe Roß. Bald kommt Rinaldo's Roß und hintennach Rinaldo selbst, welcher nach dem Trunk aus der Zauberquelle die Angelika nun ebenso liebt, als sie ihn haßt. Sakripant verspricht dieser, sie gegen Rinaldo zu schützen.

Zweiter Gesang.

Während aber beide mit einander kämpfen, entflieht Angelika wieder und trifft in einer Schlucht einen Negromanten. Dieser beruhigt sie und schickt durch Zauberei einen Boten zu den Kämpfern, der sie mit der Erzählung von Angelika's Flucht mit Roland nach Paris täuscht. Rinaldo eilt wuthentbrannt

auf seinem Roß nach Paris. Dorthin ist auch der Kaiser nach einer neuen verlornen Schlacht gezogen und schickt nun Roland nach England, um Hülfe zu holen. Er leidet Schiffbruch auf dem Meer.

Bradamante sucht den Rüdiger. An einer einsamen Quelle sieht sie einen schmachtenden Ritter, Pinabel, sitzen, der ihr klagt, daß ein Reiter auf einem Flügelpferd ihm seine Geliebte geraubt und in ein bezaubertes Schloß getragen habe, daß Rüdiger und Gradaß mit diesem Zauberer Atlas gekämpft haben, von ihm gefangen und auch in das Schloß gesteckt worden seien. Bradamante brennt vor Begierde, den Geliebten, Rüdiger zu befreien. Der Ritter führt sie nach dem Schloß, erfährt aber unterwegs, wer sie ist, daß sein Haus mit dem ihren in uralter Feindschaft lebt. Er beschließt also sie zu verderben, führt sie irr, zu einer tiefen Höhle und läßt sie da hinunterfallen.

Dritter Gesang.

Bradamante kommt glücklich unten an und tritt in eine Kirche, zu Merlin's Grab. Ein Weib führt sie zu Merlin und dieser prophezeit ihr eine glänzende Nachkommenschaft (Haus Este, dem hier geschmeichelt wird) und die Befreiung ihres Geliebten, Rüdiger. Hierauf citirt das Weib eine Menge Geister, die als ihre Nachkommen vor Bradamante vorüberziehen, und nennt ihre Namen und Geschichte (Schmeichelei für das Haus Este). —

Drauf sagt das Weib der Bradamante, daß ein gewisser Ring das einzige Mittel gegen die Zauberei des Schloßherrn sei, daß der Besitzer des Rings ihr begegnen werde und daß sie ihn umbringen solle.

Vierter Gesang.

Bradamante geht, findet den Besitzer des Rings, nimmt ihn zum Wegweiser, und vor dem Schloß bindet sie ihn an einen Baum und nimmt ihm den Ring. Sie besiegt darauf den Zauberer und erkennt in ihm einen Greis. Dieser Atlas gesteht ihr, warum er das Schloß gebaut. Er liebt Rüdiger und weiß

dessen unglückliches Schicksal vorher, daher hat er ihn dort sicher eingeschlossen und sucht ihm nun alle Gesellschaft und Bequemlichkeit aus. Er bietet ihr sein Roß und seinen Zauberschild zum Geschenk und bittet sie ihm nur Rüdiger zu lassen. Allein grade den will sie haben und treibt ihn zum Schloß. Dort zerschlägt er einen Zauberstein, das Schloß ist verschwunden und alle Ritter und Fräulein sind frei.

Bradamante erkennt Rüdiger und führt ihn beglückt aus dem Schloß. Aber ach! er besteigt den Hippogryphen und dieser schwingt sich in alle Lüfte davon. —

Rinaldo ist an die Küste von Schottland verschlagen. In einem Kloster erfährt er, daß des Königs Tochter, Ginevra, von einem Reichsbaron, Lurkan, hart verbotner Liebe beschuldigt sei und daher den Tod leiden müsse, wenn nicht in kurzer Frist ein Ritter durch einen Kampf den Baron Lügen strafe. Dem Ritter aber ist das Fräulein und großer Reichthum versprochen. — Rinaldo erbietet sich sogleich zum Kampfe und läßt sich von einem Knecht den Weg zur Stadt zeigen. In dem Wald trifft er eine Jungfrau, von zwei Mördern angefallen, und befreit sie.

Fünfter Gesang.

Die Jungfrau erzählt ihre Geschichte. Sie ist Dienerin bei der Ginevra. Der Herzog von Albani machte ihr den Hof und sie ließ ihn auch an einem Altan herauf nächtlich zu sich ins Zimmer steigen. Der Herzog wollte aber eigentlich die Ginevra und mit ihr die Thronfolge freien, und zwang die schon verstrickte Dienerin, ihm behülflich zu sein. Diese wendet ihre Kunst vergebens an. Ginevra liebt einen italienischen Ritter, Ariodante; der Herzog sinnt nun aus Rache darauf, die Prinzessin in den Verdacht der Unkeuschheit zu bringen. Die Dienerin muß sich wie Ginevra kleiden und Nachts auf dem Altan erscheinen. In derselben Nacht weiß der Herzog den italienischen Ritter in die Nähe dieses Altans zu locken, wohin dieser mit seinem Bruder Lurkan geht und nun die vermeintliche Untreue der Ginevra sieht. Ariodant will sich vor Gram sogleich den Tod geben, sein Bruder Lurkan hält ihn ab, doch an selbem Tag stürzt er sich ins Meer. Der ganze Hof trauert. Lurkan, von

Zorn und Trauer geblendet, klagt bei dem König die Prinzessin der Unkeuschheit und als Urheberin dieses Mordes an; daher sie nun ohne einen rettenden Ritter dem Tod verfallen ist. Der Herzog aber, der von der Dienerin auf die Zeit Verrath fürchtete, lockte sie unter dem Vorwand des Schutzes vor der Untersuchung auf den Weg nach seinem Schloß und wollte sie eben ermorden lassen.

Rinaldo eilt also nach der Stadt und erfährt auf dem Weg, daß ein unbekannter Ritter angekommen sei, für Ginevra zu kämpfen. Als er zur Stadt kommt, hat der Kampf schon angefangen. Er läßt die Dienerin im Gasthaus zurück und sprengt hin, grade zu des Königs Sitz, erklärt, er wolle alles Räthsel lösen, und bittet ihn, sogleich die Kämpfer zu trennen. Es geschieht und Rinaldo erzählt den ganzen Hergang. Der Herzog leugnet, beide kämpfen, der Herzog wird verwundet niedergeworfen und bekennt sterbend seine Schuld.

Sechster Gesang.

Der unbekannte Ritter wird nun allgemein gebeten sich zu erkennen zu geben. Er thut's — und es ist Ariodante. Im Wasser hatte sich sein Sinn geändert; stark im Schwimmen, war er ans Ufer gekommen. Er hört, sein eigner Bruder habe die Ginevra verklagt und keiner wolle sich mit ihm schlagen. Die alte Liebe wird wieder wach und er geht zu kämpfen. — Der König gibt ihm nun freudig Ginevra zum Weibe und des Herzogs Land zu Lehen. —

Rüdiger wird von seinem Flügelroß weit über den Ocean auf eine einsame schöne Insel getragen. Er bindet es an eine Myrthe an, diese aber beklagt sich schreiend über den Frevel. Rüdiger entschuldigt sich, frägt nach ihrem Schicksal und verheißt Schutz. Die Myrthe erzählt: Sie war Astolf, Vetter von Rinaldo und Roland und Erbe von England. Er kam mit Rinaldo, aus indischer Haft befreit, auf dem Rückwege nach Haus auf eine Insel und sah die Fee Alcina, welche alle Fische ans Ufer beschwor. Alcina verliebt sich in Astolf, lockt ihn auf einen Wallfisch von den Andern weg, springt selbst darauf und

schwimmt mit ihm weg. Nach mehreren Tagen kommt sie auf diese Insel, die sie mit ihrer Schwester Morgana und Logistilla gemein hat. Morgana und Alcina sind aber schlecht und hätten der andern schon Alles geraubt, wenn nicht ein Golf und Gebirg sie von ihr trennten, Alcina war bald der Liebe des Astolf müde, und um nicht verrathen zu werden, verwandelte sie ihn wie alle frühern Liebhaber in eine Pflanze. Rüdiger fragt, um der Gefahr auszuweichen, nach Logistillens Land, hört von neuen Gefahren, die auf dem Weg dahin sind. Er umgeht Alcinens Stadt und stößt auf eine wilde Schaar, die ihm den Weg verwehrt. Er kämpft wüthend gegen sie. Zwei Jungfrauen endigen den Streit. Sie bitten Rüdiger in die Stadt und bitten ihn um Hülfe gegen die schreckliche Riesin Eriphyla.

Siebenter Gesang.

Rüdiger wird zur Riesin geführt, streckt sie nieder. Der Weg ist frei. Sie klimmen den Berg hinauf und kommen in ein Schloß, wo Alcina mit ihrem Hof ihnen entgegenkommt. Rüdiger wird ganz bezaubert, herrlich bewirthet und lebt hier herrliche Tage.

Bradamante sucht unterdessen angstvoll ihren Rüdiger. Die Zauberin an Merlin's Grotte weiß aber recht gut, daß Atlas den Rüdiger nur nach Alcinens Stadt geschickt, damit er von dem Krieg fern sein soll. Sie kommt Bradamanten entgegen, fordert ihr den Zauberring ab und verspricht ihr Rüdiger wieder herbeizuschaffen.

So geht diese Fee nach Alcinens Insel, erscheint in der Gestalt des alten Atlas dem schon ganz verweichlichten Rüdiger und macht ihm heftige Vorwürfe. Da sie ihn voll Scham und Reue erblickt, was durch den angesteckten Ring bewirkt ist, nimmt sie ihre eigentliche Gestalt als Fee Melissa wieder an und erzählt ihm von Bradamantens Liebe. Durch den Ring ist der ganze Zauber verschwunden, Alcine erscheint nun häßlich, Rüdiger betrügt sie, nimmt seine Waffen und ein schwarzes Roß auf Melissens Rath und geht heimlich weg, auf dem Weg zu Logistilla.

Achter Gesang.

Rüdiger wird auf dem Weg von einem Jäger Alcinens angefallen und besiegt ihn durch den bezaubernden Schild. Alcine merkt seine Flucht und sammelt alles Volk, um ihn zu Land und zur See zu verfolgen. Während ihre Stadt so unbewacht ist, geht Melissa in das Schloß, zerstört alle Zauberkraft, befreit alle in Pflanzen und Thiere verwandelte Ritter und schickt sie in ihre Heimath. Besonders dem Astolf gibt sie seine Waffen zurück, nimmt ihn hinter sich auf das Flügelpferd und kommt mit ihm noch vor Rüdiger in Logistillens Land an. —

Rinaldo erfüllt nun seinen Auftrag und begehrt Hülfe für den Kaiser, welche zugesagt wird. Darauf geht er nach England und erhält auch dort Hülfstruppen.

Angelika ist noch bei dem Zauberer Eremiten, der sie von Rinaldo befreit hat. Der Zauberer entbrennt nun selbst in sie und will sie behalten, aber Angelika entflieht. Der Zauberer schickt ihr einen seiner Geister nach, daß er sich in das Pferd einniste. Das Pferd läuft nun mit Angelika an die Küste, stürzt sich mit ihr ins Meer und schwimmt fort und setzt sie an ein wüstes Eiland. Der Zauberer kommt nach, versenkt sie, um seine Lust besser zu kühlen, in Schlaf, schläft aber selbst neben ihr ein. —

Auf dem Eiland Ebuda herrscht ein König, der eine schöne Tochter hat. Der Meergott Proteus liebt sie und schwängert sie. Der König, erzürnt, läßt daher die Prinzessin tödten und der erzürnte Proteus verwüstet mit seinen Ungeheuern schrecklich das Land. Ein Orakel räth, ihm täglich ein anderes Mädchen darzubieten, bis eins ihm ebenso gefällt wie die Prinzessin. Was ihm aber nicht gefällt, wird von einem Kraken gefressen. So wird denn täglich ein Mädchen geopfert. Das Volk zieht aus, um fremde zu fangen. Ein solcher Schwarm kommt auch auf Angelika's Insel, raubt sie und den Zauberer und führt sie nach Haus, um sie im Thurm aufzuheben, bis ihre Reihe kommt; dann wird auch sie an den Fels geführt. —

Kaiser Karl wird in Paris von den Mohren hart bedrängt. Roland ist mit eingeschlossen, macht sich bittre Vorwürfe, daß

er Angelika von sich gelassen, und schmachtet nach ihr und weint. Er träumt von ihr und dies bringt ihn so in Angst, daß er sich heimlich fortmacht. Der Kaiser ist wüthend über die Flucht seines Neffen, grade wo er ihn am meisten braucht. Sein Freund Brandimart geht weg, um ihn zu suchen. Da Brandimart zu lange ausbleibt, geht auch dessen Geliebte, Flördelise, in die Welt, um diesen zu suchen. Roland geht aber grad zum Feind.

Neunter Gesang.

Roland schweift in ganz Frankreich herum, seine Geliebte zu suchen. In der Bretagne kommt er an einen reißenden Fluß. Ein Mädchen will ihn nur mit dem Beding überfahren, daß er dem König von Irland helfe, die Insel Ebuda zu zerstören, deren Einwohner alle Weiber rauben. Roland verspricht's. Geht gleich zur See, wird aber von einem Sturm in die Schelde verschlagen. Ein Greis kommt dort zu ihm und bittet ihn, zu einer betrübten Jungfrau zu gehn. Er geht sogleich und die Jungfrau erzählt ihm ihre Geschichte. Sie ist Olympia, die Tochter des Grafen von Holland, und liebt Biren, den Herzog von Seeland. Nach dem Krieg mit den Sarazenen soll die Ehe vollzogen werden. Allein in seiner Abwesenheit hält Arbante, Sohn des Königs von Friesland, um ihre Hand an, welche abgeschlagen wird. Daher der König voll Zorn, bekriegt das Land, tödtet ihren Vater und ihre Brüder. Die letzte Stadt übergibt sich und sie dem Feind. Nun heuchelt die Jungfrau Einwilligung in die Ehe, entdeckt aber ihren Plan zwei Jünglingen, schickt den einen nach Flandern, um ein Schiff zu rüsten, und behält den andern bei sich. Biren kommt mit seinem Heer zu Schiff zurück. Der König geht ihm entgegen, besiegt und nimmt ihn gefangen und läßt nun seinen Sohn die Hochzeit schnell vollziehen. Doch der eine Jüngling lauert an dem Bett und erschlägt den Prinzen. Er flieht dann mit der Jungfrau ans Meer und schifft weg. Der König voll Wuth beschließt, Biren müsse sterben, wenn die Jungfrau nicht in einem Jahre (das fast verstrichen) in seiner Gewalt wäre. Da alle angewandten Mittel nichts geholfen, will die Jungfrau sich nun zum Tode stellen, traut aber der Tücke des Königs nicht und hat

daher jeden Ritter gebeten, auf die Erfüllung der Bedingung zu sehn, und bei der Auslieferung der Jungfrau sogleich den Biren befreien zu lassen. Roland verspricht alles, reist mit der Jungfrau nach des Feindes Land, läßt sie auf dem Schiff, geht nach Dortrecht, fordert den König heraus. Wird Roland besiegt, so will er dem König die Jungfrau ausliefern, wird er besiegt, soll er den Biren frei geben. Der König durch Arglist läßt den Roland umstellen und greift ihn vorn und hinten an, wird aber zuletzt von dem Ritter getödtet. Biren wird befreit, seiner Braut wiedergegeben, überläßt das Land der Obhut seines Vetters, und zieht weg, das ganze Friesenreich zu erobern, für welches er ein gutes Pfand in der Tochter des Königs hat. Roland will aber nach Irland.

Zehnter Gesang.

Indem Biren aber gegen Hollands Küste schifft, verliebt er sich in des getödteten Königs Tochter, die er als Gefangene mit sich führt. Ein Sturm verschlägt sie auf eine Insel. Während in der Nacht seine Gattin Olympia ruhig schläft, schleicht sich Biren davon zu Schiff und läßt sie ganz allein. Rüdiger zieht unterdessen seine heiße Straße, und kommt glücklich an den Golf, der Logistillens Reich begrenzt. Ein Fährmann setzt ihn über und ergeht sich in Logistillens Lob. Aber Alcina kommt mit ihrer Flotte an, und droht ihn schon zu fangen, als der bezauberte Schild alles lähmt und das von Logistillen herbeigesandte Heer sie in die Flucht schlägt. Alcinens ganze Flotte wird verbrannt und nur sie selbst entflieht auf einem kleinen Schiff. Rüdiger gelangt in Logistillens Schloß, findet dort Astolf und sehnt sich nach Haus. Er lernt erst das Flügelpferd regieren und reitet dann auf ihm mit Erlaubniß der Fee weg. Er kommt zuletzt in der Nähe von London an. Er findet da das Hülfsheer für den Kaiser Karl versammelt. Er fliegt dort wieder weit umher und findet endlich auf jener Insel Angelika am Strand angekettet. Er läßt sich nieder und will schon sie um ihr Schicksal fragen. Da sieht er das Ungeheuer aus dem Meer nach seiner Beute fahren und beginnt sogleich den Kampf mit ihm. Er besiegt es mit dem Zauberschild. Er erlöst die Schöne

von ihren Banden, nimmt sie mit auf sein Roß und läßt sie an Bretagnens Küste nieder.

Elfter Gesang.

Rüdiger will sich mit Angelika vergehn. Doch er hatte ihr bei dem Kampf mit dem Ungeheuer jenen Zauberring angesteckt, den er von Bradamante hatte und der früher der Angelika gehört hatte. Mit diesem macht sie sich jetzt plötzlich unsichtbar und Rüdiger sucht vergebens nach ihr. Sie stiehlt einem Hirten ein Pferd und will wieder zurück nach ihrem Orient ziehen. Während Rüdiger sucht, ist sein Flügelroß ausgerissen und er muß zu Fuß weiter gehn. Nach kurzer Zeit trifft er auf Bradamante, die wüthend mit einem Riesen kämpft. Bradamante wird durch einen Keulenschlag betäubt zu Boden geworfen, der Riese nimmt sie auf die Schulter und läuft weg, von Rüdiger wüthend verfolgt. Roland kommt nach der Insel Ebuda, sieht ein Weib angefesselt und den Kraken herbeischwimmen. Aber wie der Krake den Rachen aufsperrt, wirft er ihm einen ungeheuern Anker hinein, daß er offen stehn bleibt, und zieht ihn dann an dem Seil ans Land. Das Volk der Insel kommt herbei, erschrickt über die That, fürchtet Proteus' Zorn und will den Ritter zur Sühne ins Meer werfen. Allein Roland schlägt sie in die Flucht. Zugleich kommt ein Heer von Irland und richtet schreckliche Verwüstung auf der Insel an. Roland geht indessen zu der gefesselten Jungfrau, und findet — Olympia. Sie erzählt ihm ihre Geschichte und er bindet sie los. Irlands König, Obert, kommt dazu, erkennt seinen Freund Roland und verliebt sich in die Jungfrau. Er führt sein Heer nach Holland, bekriegt Biren, bringt ihn um und nimmt Olympia zur Frau. Roland kehrt nach Frankreich zurück und zieht da den ganzen Winter herum.

Zwölfter Gesang.

Roland trifft auf seinem Zug einen Ritter, der ein Mädchen entführt. Eilt ihnen nach in ein bezaubertes Schloß, wo der Ritter verschwindet. Er sucht emsig. Findet noch eine

Menge andre Ritter, die auch so angeführt waren, den Sakripant, Gradaß, Ferragu und Brandimart. Roland umläuft das Schloß und hört eine weibliche Stimme, die um Hülfe ruft, er geht wieder hinein und sucht überall. Rüdiger verfolgt seinen Riesen in dasselbe Schloß und erfährt dieselbe Zauberei wie Roland. Es war Atlas, sein Pfleger, der nur diese Zauberei anwandte, um den Tod in der Schlacht von Rüdiger abzuwenden. Angelika, durch den Ring unsichtbar, kommt auf ihrem Weg nach dem Orient in dasselbe Schloß und entdeckt sich da dem Sakripant, um ihn auf ihrem Zug zum Begleiter zu nehmen. Doch in demselben Augenblick kommen auch Roland und Ferragu dazu, erkennen sie und eilen ihr nach. Angelika verschwindet daher unsichtbar und läßt alle Drei stehn. Roland und Ferragu kommen hinter einander, und kämpfen um Rolands Helm, der an einen Baum gehängt wird. Sakripant reitet einstweilen weg auf Angelika's Spur. Angelika aber sieht unsichtbar dem Kampf zu und macht sich zuletzt den Spaß, den Helm wegzunehmen. Roland und Ferragu merken es und eilen nach verschiedenen Seiten nach. Angelika setzt sich indessen an eine Quelle und hängt den Helm an einen Baum. Ferragu trifft sie. Sie verschwindet. Ferragu nimmt den Helm und kehrt ins Lager bei Paris zurück. Angelika trostlos, daß Roland durch ihre Schuld den Helm verlor, zieht weiter. Roland kauft sich einen andern Helm und zieht wieder nach Paris. Er trifft grade auf die feindlichen Heere, die sich zusammenziehen, tödtet in einem Zweikampf einen Sarazenenprinzen, streckt eine ganze Schaar zu Boden, die ihn angreifen will, und zieht weiter, immer um Angelika zu suchen. Er gelangt in eine tiefe Grotte, wo ein altes Weib bei einem weinenden Mädchen sitzt, er fragt um ihr Leid.

Dreizehnter Gesang.

Das Mädchen ist Isabella, Tochter von Galiziens König und Sarazenin. Bei einem Turnier verliebt sie sich in den Prinzen von Schottland, Zerbin, der sie entführt. Er selbst kann die Entführung nicht vollbringen, weil er nach Schottland zurück muß. Sein Freund Oderich bringt für ihn Isabella glück-

lich aufs Schiff. Großer Sturm. Oderich springt mit Isabellen und Wenigen in einen Kahn. Kommt an die Küste, will Isabella Gewalt anthun, Isabella schreit um Hülfe, Volk kommt, Oderich entflieht. Nun hebt sie ein fremder Kaufmann auf, um sie dem Sultan zu verkaufen. Räuber dringen in die Grotte, werden aber alle von Roland erschlagen. Die Alte entflieht und Roland geht mit Isabella aus der Höhle. — Bradamante irrt in der Provence umher, voll Leid um Rüdiger. Merlin's Fee kommt, tröstet sie, erklärt, daß Alles Atlas' List und Betrug veranstaltet, räth ihr, nach jenem Zauberschloß zu gehen, dort werde ihr Atlas in Rüdigers Gestalt begegnen, aber sie solle ihn dreist tödten. Darauf berichtet sie ihr von Bradamante's weiblicher Nachkommenschaft aus dem Haus Este. Bradamante geht nun allein zum Schloß, und sieht davor den Zauberer in Rüdigers Gestalt im Kampf mit zwei Riesen unterliegen. Sie läßt sich bethören, glaubt, es sei wirklich Rüdiger. Der Zauberer entflieht ins Schloß, sie nach, und ist nun vom Zauberer gänzlich geblendet, daß sie Rüdiger gar nicht mehr erkennen kann. — Der Sarazenenkönig mustert vor Paris sein Heer.

Vierzehnter Gesang.

Musterung des Sarazenenheers. Mandrikart kommt eben bei dem Heere an, hört von Rolands Thaten, und sucht nach ihm, voll Begier sich mit ihm zu messen. Am Eingang eines Thales findet er eine Schaar Ritter, die die Tochter von Granadas König bewachen und sie zur Hochzeit mit Sarzas König begleiten. Er erschlägt sie alle, nimmt die Prinzessin Doralize auf sein Pferd, bringt die Nacht in einer Fischerhütte zu und reitet dann weiter. — Agramant mit seinem sarazenischen Kriegsrath beschließt den Sturm. Der Kaiser in Paris fleht mit dem Volk zu Gott um Schutz. Gott schickt den Engel Michael, das Christenheer in der Pikardie glücklich nach Paris zu führen und unter den Sarazenen Zwietracht zu entzünden. Der Engel findet die Zwietracht im Kloster und das Schweigen beim Schlaf, und schickt Beide an ihre Posten. So kommt Rinaldo mit dem Hülfsheer glücklich nach Paris.

Funfzehnter Gesang.

Furchtbarer Sturm. Rodomont vor Allen erobert die erste Mauer, springt über den Graben auf die zweite. Das Volk durch den Graben nach, wird aber dort vom Feuer verzehrt. Agramant stürmt unterdessen gegen das Thor. — Astolf erhält von Logistillen ein Buch, das ihn gegen Zauberränke schützt, und ein Horn, das durch seinen Schall Alles in Schrecken setzt, und verläßt zu Schiff die indische Insel. In Egypten kommt er an das Schloß eines Riesen, der alle Wandrer in einem künstlichen Netz fing und dann fraß. Das Horn setzt ihn aber so in Schrecken, daß er in sein eignes Netz fällt. Astolf legt ihn in Bande und führt ihn mit sich. An der Mündung des Nil trifft er einen unbesiegbaren Räuber im harten Kampf mit zwei Rittern, Gryph und Aquilant, die ihn nicht besiegen können. Astolf besiegt ihn und geht mit den andern nach Jerusalem, wo er seinen Riesen läßt. Gryph erfährt, daß seine Geliebte mit einem Buhlen in Antiochien ihn verrathen, und geht dorthin.

Sechszehnter Gesang.

Gryph trifft bei Damaskus seine Geliebte mit dem fremden Ritter, die eben zum Turnier reisen. Die Buhlerin weiß ihn zu überlisten durch Lüge, daß er glaubt, sie sei ihm entgegengezogen und der Andre sei ihr Verwandter. Alle gehn nach Damaskus. — Agramant stürmt bei Paris das Thor. Furchtbarer Kampf. Rodomont ist in der Stadt und wüthet mit Feuer und Schwert. Rinaldo kommt mit den Hülfstruppen vor der Stadt an, furchtbare Schlacht. Dem Kaiser wird das Wüthen des Rodomont gemeldet, er zieht gegen ihn.

Siebenzehnter Gesang.

Rodomont erstürmt schon die Hofburg, der Kaiser zieht mit seinen Rittern gegen ihn. — Der König von Damaskus gibt ein Turnier. Gryph mit den Andern zieht hin und wird von einem Ritter in sein Haus geladen. Der Ritter erzählt ihm

die Veranlassung zum Turnier. Sie war ein Abenteuer des Königs und seiner jungen Frau, ähnlich dem des Ulysses bei dem Cyclopen. Gryph geht zum Turnier mit der Buhlerin und dem Verräther Martan. Martan zeigt sich als feig und wird ausgelacht und beschimpft. Gryph überwindet alle. Sie ziehen wegen Martan's Schande weg. Nahe bei der Stadt legt sich Gryph schlafen; Martan nimmt seine Rüstung, sein Pferd, geht mit der Buhlerin in das Schloß und läßt sich als Sieger alle Ehre erweisen. Gryph erwacht, sieht den Verrath und erkennt nun die wahre Lage. Gryph voll Zorn, ist gezwungen, Martan's Rüstung zu nehmen, geht nach dem Schloß, wo er dem Gelächter ausgesetzt ist. Martan fürchtet die Entdeckung der Wahrheit und nimmt schnell Abschied. Gryph aber wird gebunden, auf einen Karren gesetzt und öffentlich dem Schimpf preisgegeben.

Achtzehnter Gesang.

Gryph wird vor dem Thore frei, seine Waffe zurückgegeben und macht nun seinem Grimm fürchterliche Luft. Viel Volk wird erschlagen. Es flieht in die Stadt zurück und zieht die Brücke auf. — Auf Rodomont stürzen acht Ritter und das ganze Heer ein. Doch er vertilgt viele Tausende, macht sich Bahn, entkommt an den Fluß, stürzt sich hinein und schwimmt weiter. Die Zwietracht hatte unterdessen begonnen und die Eifersucht dazu genommen. Als Rodomont ans Ufer kommt, erscheint ihm der Zwerg, der erzählt, wie seine Frau von einem Ritter (Roland), der alle Wächter erschlagen, fortgeführt worden sei. Rodomont geräth in Wuth. Kaiser Karl ordnet seine Schaaren aufs neue und eine furchtbare Schlacht beginnt. — Der König von Damaskus zieht Gryph mit 1000 Rittern entgegen. Gryph wehrt sich mit hohem Muth. Der König bewundert ihn, macht dem Kampf ein Ende und bietet Gryph jede Genugthuung an. Gryph's Bruder, Aquilant, hat Martan's Verrath erfahren, und zieht aus, den Bruder zu suchen. Er begegnet Martan und der Buhlerin mit seines Bruders Waffen, fesselt Beide und führt sie nach Damaskus. Die ganze Geschichte war indessen in der Stadt bekannt. Martan wird öffentlich durchgepeitscht, und um

Gryph zu ehren, ein neues Turnier ausgeschrieben. Astolf und Sansonett hören davon und ziehen aus gen Damaskus. Sie treffen die tapfere Marfisa, Astolfs Freundin, und sie zieht mit nach Damaskus. Als Siegespreis ist eine aufgefundene kostbare Rüstung aufgehängt, die Marfisa für die ihrige erkennt. Ein blutiger Streit beginnt darum. Der König erfährt's und gibt das Eigenthum der Besitzerin zurück. Sansonett siegt im Turnier. Alle Fünf ziehen dann gen Frankreich weiter zu Schiff. Vor Paris werden die Heiden endlich durch Rinaldo's Tapferkeit zurückgeschlagen und beziehen ein festes Lager. Medor und sein Freund wollen in der Nacht ihren getödteten König begraben, schleichen ins Lager und tödten viele Christen.

Neunzehnter Gesang.

Werden aber von Rittern eingeholt, der Freund getödtet, Medor tief verwundet. Angelika findet ihn, bringt ihn in eine Hütte, heilt ihn und wird von Liebe zu ihm verzehrt. Sie feiert die Hochzeit in der Hütte und will Medor mit nach dem Orient nehmen. Sie kommen durch Spanien. — Marfisa und die vier Ritter sind in großem Sturm. Werden an eine Küste verschlagen, wo Weiber herrschen und grausame Bedingungen der Freiheit machen. Einer von ihnen muß zehn Ritter bekämpfen und dann zehn Frauen genug thun. Marfisa trifft das Loos. Sie besiegt neun Ritter, aber der zehnte gleicht ihr an Tapferkeit. Die Nacht kommt, der Kampf wird verschoben und der Ritter lädt alle Fremde in sein Haus ein.

Zwanzigster Gesang.

Der Ritter erzählt seine Geschichte, und daß er Guido heiße, und die Geschichte der Stadt, und die Ursache der sonderbaren Bedingungen. Alle verabreden darauf, sich und ihn frei zu machen. In der Nacht wird ein Schiff gerüstet. Aber am Morgen sahen die Weiber die Flucht. Heftiger Kampf. Astolf braucht sein Horn und alles flieht. Aber vor Schrecken fliehen auch Marfisa und der Ritter auf das Schiff, segeln fort und lassen Astolf allein. Marfisa und die vier Ritter gelangen nach

Marseille, wo sie die vier Ritter verläßt. Diese gehen zusammen und kommen Abends in ein Schloß, wo sie mit Heuchelei empfangen, aber in der Nacht gefesselt werden und nur unter harter Bedingung loskommen sollen. — Marfisa begegnet an einem Fluß das alte Weib, das von jenem geraubten Mädchen vor Roland geflohen war. Sie nimmt sie über den Fluß eine Strecke hinter sich aufs Pferd. Ein Ritter mit einer hoffärtigen Dame begegnet ihr, welche sie beleidigt. Sie stößt den Ritter nieder und putzt mit der Dame Kleidern ihre Alte. Zerbin, der den Tod des Medor rächen wollte, begegnet ihr, lacht über die geputzte Alte, wird aber von Marfisa besiegt und muß nun die Alte unter seinen Schutz nehmen. Die Alte erkennt nun in Zerbin den Geliebten ihrer anvertrauten Isabelle und sagt ihm, wer sie ist, aber weder Bitten noch Drohungen vermögen sie aus Bosheit ein Wort von Isabellen zu sagen.

Einundzwanzigster Gesang.

Ein Ritter kommt entgegen, erkennt die Alte und schmäht in Wuth entbrannt auf sie. Zerbin kämpft mit ihm und verwundet ihn tödtlich. Der Ritter erzählt die schändliche Lebensgeschichte der Alten, die seinen eignen Bruder mit tausend moralischen Qualen ums Leben gebracht. Zerbin's Abscheu vor der Alten verwandelt sich in Zorn. Doch er muß mit ihr weiter ziehn.

Zweiundzwanzigster Gesang.

Astolf kommt nach vielen Wegen nach Rouen, steigt ab, um zu trinken. Der Zauberer springt auf sein Roß, Astolf ihm nach in jenes Schloß, wo alles verschwindet. In seinem von der Fee geschenkten Zauberbuche findet er das Mittel, den Zauber zu lösen. Er zertrümmert den Stein der Schwelle und das Schloß verschwindet. Alle Ritter zerstreuen sich. Er findet das Flügelpferd und eignet sich's zu, und wartet nun auf einen Ritter, dem er sein Roß schenken kann. Rüdiger und Bradamante haben sich, nachdem der Zauber verschwunden, mit Entzücken erkannt. Bradamante verlangt, er solle sich taufen lassen

und dann sie von ihrem Vater ordentlich freien. Sie machen sich auf den Weg. Ein weinendes Weib erzählt ihnen, daß im nahen Schloß ein Jüngling den Feuertod leiden soll, weil er viele Nächte zu seiner Geliebten geschlichen sei. Sie eilen zu dessen Rettung hin. Der Weg führt aber am Schloß vorbei, wo der Ritter mit jener hoffärtigen Dame (20. Gesang) wohnt und die vier Ritter Guido, Sansonett, Gryph und Aquilant durch Ueberfall im Schlaf gezwungen hat, jeden Ritter und jede Dame der Waffen und Kleider zu berauben. Während Rüdiger mit dem Sansonett kämpft und ihn zu Boden wirft, erkennt Bradamante den Ritter (Pinabel), der sie in Merlin's Grotte geworfen, geht wüthend auf ihn, er entflieht und sie ihm nach durch den Wald. Rüdiger besiegt den andern Ritter dadurch, daß der Schleier von seinem Zauberschild zerreißt, und senkt den Schild in einen Brunnen. Bradamante hat den Pinabel erschlagen und sucht nun vergebens den Weg zurück.

Dreiundzwanzigster Gesang.

Bradamante irrt, den Rüdiger suchend, umher, und kommt zuletzt an die Stelle des verzauberten Schlosses, wo noch Astolf steht. Sie erkennt ihren Vetter. Astolf gibt ihr sein Pferd und seine Lanze und entschwebt auf dem Flügelpferd. Bradamante zieht nun fort und kommt in die Gegend von Montalban, ihr Familienschloß, wo sie ihre Mutter und Brüder wußte. Sie will vorbei, doch ihr Bruder Alard kommt ihr entgegen, und sie muß auf dem Schloß bleiben. Sie schickt eine vertraute Dienerin an Rüdiger in die Abtei ab, wo sie ihn vermuthet, heißt ihn mit der Taufe eilen, und dann zu ihr aufs Schloß kommen, die Ehe zu vollziehn. Sie gibt ihr auch Rüdigers berühmtes Pferd mit. Rodomont begegnet ihr mit dem Zwerg, raubt ihr das Pferd, und geht weiter, um Mandrikant zu suchen. Zerbin kommt an den Ort, wo jener Ritter von Bradamante erschlagen war. Er läßt seine alte Begleiterin zurück, um den Thäter aufzusuchen. Nach vergeblichem Suchen kommt er mit seiner Alten nach dem Schloß Hauterive, wo der Vater des Erschlagenen in großer Trauer ist und dem Entdecker des Mörders großen Lohn verspricht. Die Alte sagt aus, Zerbin sei es gewesen.

Der Vater läßt Zerbin im Schlaf fesseln und er soll am Morgen geviertheilt werden. Als er aber auf die Richtstatt geschleppt wird, kommt grade Roland mit Zerbin's Geliebter, Isabella, an. Zerbin wird von Roland befreit und erkennt mit Entzücken die Isabella. Mandrikant kommt mit Doralizen angesprengt und fordert Roland, um mit ihm um sein berühmtes Schwert zu kämpfen. Sie kämpfen lange, endlich reißt der Gurt von Rolands Sattel, er fällt herunter, das andere Roß entläuft im Schrecken, trägt Mandrikant auf dem Rücken fort und Doralize folgt. Mandrikant fällt endlich mit dem Roß, das keinen Zaum hat, in einen Graben. Zu seinem Glück kommt Zerbins Alte vorbei, er raubt ihrem Pferd den Zaum und treibt es im Galopp mit der Alten fort. Roland bindet den Sattelgurt wieder fest und schwingt sich auf sein Roß. Dann trennt er sich von Zerbin und sucht den Heiden auf. Roland kommt endlich zu jenen Hirten und sieht noch eine Menge Spuren von seiner Angelika und Medors Liebesglück. Er erfährt von den Hirten die Untreue Angelika's umständlich und wird wüthend vor Eifersucht.

Vierundzwanzigster Gesang.

Roland rast fort und tödtet viele Menschen. — Zerbin und Isabella reiten weiter und begegnen dem Oderich, der sie betrogen. Er wird gefesselt zu ihnen vor Gericht geführt. Zerbin zweifelt, ob er richten oder verzeihen soll. Da sprengt die Alte auf dem zügellosen Pferd vorbei, die Zerbin zum Tod verrathen hatte. Zerbin verzeiht dem Oderich unter der Bedingung, daß er ein ganzes Jahr die Alte mit sich führe und sie beschütze. Oderich wird frei, hängt aber schon am ersten Tage die Alte auf, und wird später auch gehängt. — Zerbin kommt an den Ort wo Roland gerast hat, und hört von einem Bauer die Geschichte. Betrübt sammelt er die zerstreuten Waffen Rolands. Da kommt Flördelise weinend zu ihnen, die ihren Brandimart sucht. Zerbin hängt die Rüstung und Waffen Rolands an eine Fichte. Mandrikant kommt dazu und nimmt das Schwert weg, um das er vorher kämpfte. Er muß nun mit Zerbin darum kämpfen, und hat ihm schon acht gefährliche Wunden beigebracht, als die Jungfrau durch Bitten den Kampf beendigt. Zerbin

ist matt und dem Tode nah, Isabella liegt verzweifelnd bei ihm. Zerbin stirbt, Isabella will sich den Tod geben, aber ein Eremit hält sie ab, und geleitet sie und die Leiche nach der Provence. Mandrikart legt sich nach dem Kampf mit Doralizen ins Gras. Rodomont kommt und ein wüthender Kampf beginnt um die Jungfrau. Ein Bote kommt, erzählt von der übeln Lage des Mohrenheers; ein Stillstand wird geschlossen, bis die Sarazenen wieder im Glück seien.

Fünfundzwanzigster Gesang.

Rüdiger kommt an das Schloß, wo man den Jüngling zum Tod verdammt. Große Niederlage. Der Jüngling wird befreit und zieht mit Rüdiger davon. Er gibt sich diesem zu erkennen als Richardett, der Bradamante Zwillingsbruder und des Rinaldo Vetter. Er erzählt ihm seine Geschichte. Abends kommen sie zu Aldiger's Schloß. Aldiger verkündiget ihnen, daß seine Brüder Malagis und Vivian in Bertolaz Gefangenschaft seien. Rüdiger beschließt sie zu befreien. Er schreibt an Bradamante, daß er wegen der Noth der Sarazenen noch nicht zu ihr könne, steckt den Brief ein, um ihn später einem Boten zu geben. Am andern Tag zieht er mit den Andern zu der Stätte, wo die Auslieferung der Gefangenen an Bertolaz geschehn soll.

Sechsundzwanzigster Gesang.

Ein Ritter kommt auch an den Platz und fordert sie zum Kampf, doch Aldiger sagt, sie warten hier auf eine Feindesschaar, um seine Brüder zu befreien. Der Ritter will an ihrer Seite kämpfen, es ist Marfisa. Bald kommt eine große Schaar, und von der andern Seite das Heer des Bertolaz. Kampf. Das Heer wird besiegt, die Brüder befreit. Man lagert sich an einer von Merlin's vier Zauberquellen, wobei allerlei Figuren in Marmor gehauen sind. Unter andern auch ein Bild, das auf Ariost's Zeiten hindeutet. Ein Ungeheuer, das von Franz I. von Frankreich, von Kaiser Max, Karl V. und Heinrich VIII. umgebracht wird. Brandamantes Dienerin kommt und erzählt, daß Rodomont des Rüdigers Roß weggenommen. Rüdiger geht

schnell nach dem Ort, wo Rodomont noch mit Mandrikart kämpfen soll um Doralize. Doch der Kampf war bekanntlich eingestellt und die Drei waren auf anderm Weg weiter geritten. Rodomont mit den Beiden kommt an die Quelle, wo Marfisa mit den Rittern lagert. Mandrikart fordert die Ritter, und besiegt Vivian, Malagis, Aldiger und Richardett. Er will Marfisa als Beute nehmen, aber Marfisa kämpft mit ihm, bis Rodomont, weil er zu den Sarazenen eilt, sie trennt. Rüdiger schickt die Dienerin mit seinem Brief zu ihrer Herrin, Bradamante zurück, und kommt zu Mandrikart, findet sein Roß und fordert diesen zum Kampf. Rodomont will auch hier Vermittler sein, wegen der Bedrängniß der Sarazenen. Auch Marfisa will sie trennen. Der Kampf entspinnt sich aus zornigen Worten. Rüdiger bekommt einen Schlag, daß ihm das Schwert aus der Hand fällt und sein Roß entläuft. Marfisa haut dafür den Mandrikart auf das Haupt. Rodomont hinter Rüdiger, Richardett hinter Rodomont, Vivian bringt Rüdiger sein Schwert. Malagis sendet einen Zauberer in Doralizens Roß, dieses flieht in großen Sprüngen weg. Rodomont und Mandrikart ihr nach. Marfisa und die Andern schieben nun ihre Rache bis zur Ankunft bei den Sarazenen auf und gehen dorthin.

Siebenundzwanzigster Gesang.

Rodomont und Mandrikart verfolgen die Doralize bis nach Paris. Große Schlacht bei Paris. Die Christen werden besiegt. Der Engel rettet sie wieder durch die Zwietracht. Jetzt verlangen aber die Ritter den Zweikampf. Der Sarazenenkönig will sie abhalten; umsonst. Das Loos wird gezogen; erst Rodomont und Mandrikart, dann Rüdiger und Mandrikart, dann Rüdiger und Rodomont, zuletzt Marfisa und Mandrikart. Während Mandrikart sich rüstet, erkennt Gradaß des Roland Schwert, das eigentlich ihm gehört, fängt darüber Streit an und will mit Mandrikart drum kämpfen. Rüdiger besteht auf der Ordnung des Looses. Ein toller Kampf beginnt, den aber der König schlichtet. Marfisa hat den Zwerg Brunell erkannt, der ihr ihr Schwert gestohlen. Sie reißt ihn zu sich aufs Pferd, und zieht nach einem nahen Thurm, indem sie sagt, sie wolle ihn in

drei Tagen hängen, wenn Niemand für ihn kämpfe. Der König will entrüstet nach und mit ihr kämpfen, wird aber abgehalten. Der König strebt nun Rodomont und Mandrikart vom Streit abzuhalten, und man kommt endlich überein, daß der, welchen Doralize selbst wählen würde, ihr Gatte sein solle. Doralize erwählt Mandrikart. Rodomont, beleidigt, will den Kampf erneuen, allein da der König es verbietet, so reitet er trotzig vom Lager weg. Sakripant will ihm nach, doch da er erst eine Jungfrau aus dem Wasser ziehen muß, verliert er seine Spur. Rodomont kommt grimmig bis zur Saone, kehrt in ein Wirthshaus ein und läßt sich vom Wirth eine Geschichte über untreue Weiber erzählen.

Achtundzwanzigster Gesang.

Der Wirth erzählt die Novelle von den untreuen Frauen. Den Rodomont treibt der Gram immer weiter nach dem Meer. In der Nähe von Montpellier gefällt es ihm und er bleibt dort. Isabella kommt mit dem Eremit und Zerbins Sarg des Wegs. Rodomont fühlt Liebe zu ihr.

Neunundzwanzigster Gesang.

Rodomont trägt ihr seine Liebe an. Der Mönch eifert dagegen, und beredet sie ins Kloster, bis der Ritter diesen im Zorn ins Meer wirft. Er drängt nun die treue Isabella mit seiner Liebe so, daß sie sich nur durch den Tod befreien kann. Sie gibt vor, ihm ein Kraut zu bereiten, das ihn unverwundbar mache; bestreicht sich selbst zur Probe damit, bietet ihm ihren Hals dar, und er haut ihr den Kopf ab. Er baut ihr ein großes Mausoleum, und über den Fluß eine lange schmale Brücke, auf der er jeden hinüberziehenden Ritter bekämpft und die Waffen der ins Wasser Gefallenen als Trophäen bei dem Grab aufhängt. Roland kommt in seiner Raserei nackt an die Brücke. Rodomont will ihn als Bauer eben umspannen, um ihn in den Fluß zu stoßen, als Flördelise erscheint, die ihren Brandimart sucht. Roland packt Rodomont und wirft sich in den Fluß, er schwimmt schnell heraus und geht weiter, Rodomont kommt später

heraus. Roland kommt zuletzt nach Spanien, und ruht sich aus, als grade darauf Angelika mit Medor des Wegs kommt. Erschrocken entflieht sie, Roland ihr nach, Medor schlägt nach ihm mit dem Schwert, doch Roland tödtet sein Pferd durch einen Faustschlag. Beinahe hat er schon Angelika ergriffen, als sie mit ihrem Ring sich unsichtbar macht. Roland, der in seiner Raserei nicht weiß, was er thut, reitet ihr Pferd halb todt, dann läßt er sichs nachlaufen, dann schleift er's todt, bricht in die Höfe ein und verwüstet Alles.

Dreißigster Gesang.

Roland, immer das Pferd nachschleifend, rast durch Spanien, erschlägt einen Hirten, nimmt dessen Roß, und reitet's todt, und so noch viele Pferde, deren Herrn durch ihren Tod immer neue liefern. Verheert halb Malaga. Bei Gibraltar schwimmt er hinüber nach Afrika. — Mandrikart soll noch mit Rüdiger und Gradaß um sein Schild und Schwert kämpfen. Der König will nur Einen Kampf und das Loos entscheidet für Rüdiger. Rüdiger tödtet den Mandrikart im heißen Kampf. Bradamante erfährt von der Botin, daß Rüdiger nach Paris zu den Sarazenen ist, und verzehrt sich in Liebe und Sorge. Ihr Bruder Rinaldo kommt zu ihr aufs Schloß Montalban. Geht aber nach einigen Tagen und nimmt alle Brüder und Vettern mit zu Karls Heer.

Einunddreißigster Gesang.

Sie kommen auf ihrem Weg zu einem schwarzen Ritter und heben mit ihm Kampf an. Der Ritter wirft erst Richardett zu Boden, dann Alard, dann Guiscard. Rinaldo läßt alle nach Paris fortziehen und beginnt nun einen langen Kampf mit dem Schwarzen. Die Nacht endet ihn. Rinaldo führt den Ritter mit sich zu den Andern ins Zelt und erkennt dort in ihm seinen Bruder Guido. Alle ziehen zusammen weiter, und treffen auf Gryph und Aquilant, die sich ihnen anschließen, und Flördelise, die dem Rinaldo erzählt, wie sein Vetter Roland herum-

rase, wie sein Schwert und Roß von Heiden genommen sei. Auch Sansonett schließt sich an. Rinaldo mit den Andern fällt nun ins Heidenlager und verbreitet Schrecken. Der Kaiser, der es wußte, macht zugleich einen Ausfall. Flördelise sieht ihren Brandimart wieder, erzählt ihm von Rolands Raserei, und dieser zieht nun grade mit ihr aus der Schlacht weg auf Rolands Spur. Sie kommen an Rodomonts Brücke. Heftiger Kampf. Beider Rosse fallen ins Wasser. Brandimart ist dem Ertrinken nahe, wird von Rodomont aus dem Wasser gezogen, entwaffnet und in den Thurm gesperrt. Flördelise will weg, um Rinaldo und die Andern zu Hülfe zu rufen. Die Sarazenen werden zu Tausenden geschlagen. Der König Agramant entflieht mit dem Rest nach Arles. Auch der verwundete Rüdiger wird mitgenommen. Allein Gradaß widersteht, sucht den Rinaldo auf und fordert ihn.

Zweiunddreißigster Gesang.

Der Sarazenenkönig Agramant läßt von Arles aus den Rodomont durch große Versprechungen zu Hülfe bitten, doch umsonst. Aber Marfisa stellt sich wieder bei ihm ein, Brunell wird gehenkt. Bradamante verzehrt sich in stillem Gram. Ein Ritter kommt von Arles, und erzählt ihr das Gerücht, daß Rüdiger einen Bund mit Marfisa habe, und daß das Bündniß nächstens vollzogen werden soll. Er erweckt schreckliche Eifersucht. Bradamante will sich tödten, doch beschließt sie, sich erst an Marfisa zu rächen. Auf ihrem Weg begegnet sie einer Botin von der Königin von Island, die an den Kaiser einen prächtigen Schild bringen soll. Der Kaiser soll ihn seinem tapfersten Ritter geben, und wenn einer der drei Ritter, die die Botin begleiten, diesen Ritter besiegt, so gehört ihm der Schild und die Hand der Königin. Die Nacht überfällt Bradamante auf ihrem Weg. Ein Hirt zeigt ihr Tristan's Schloß, sagt ihr aber, dort müsse sich jeder sein Obdach erkämpfen. Sie kommt an das Schloß, es ist schon von den drei Rittern von Island besetzt, mit denen sie also kämpfen muß. Sie besiegt alle drei und geht ins Schloß. Der Schloßherr erzählt eine Novelle über den Grund jenes Brauchs zu kämpfen.

Dreiunddreißigster Gesang.

Der Saal ist voll Bilder, die Frankreichs Zukunft zeigen, von Merlin gemalt, wonach alle, die Italien unterjochen wollten, dort ihren Untergang fanden; alle, die ihm Hülfe und Nutzen brachten, zu Ehre kamen. Am andern Morgen will Bradamante weiter ziehen, wird aber von den Rittern aus Island noch einmal gefordert und wirft sie nochmals hin. Die drei vor Scham und Wuth werfen ihre Waffen weg, und schwören, nicht eher sie zu nehmen und zu reiten, bis sie einmal Waffen und Pferd erbeutet. — Rinaldo und Gradaß kämpfen um das Roß. Dieses wird unterdessen von einem Drachen angefallen. Beide Ritter laufen dem geflüchteten Pferd nach. Gradaß, der beritten ist, findet es zuerst, macht sich damit fort nach Arles und nimmt ein Schiff nach Indien. — Astolf durchwandert auf seinem Flügelpferd die Welt und läßt sich zuletzt in Nubien nieder. Der dortige König ist von den Harpyen geplagt. Astolf verjagt sie durch den Ton seines Horns.

Vierunddreißigster Gesang.

Astolf verfolgt die Harpyen bis ans Thor der Hölle und steigt nun selbst hinein. Er sieht die Weiber, welche auf Erden zu spröd waren. Lydia, eine lydische Prinzessin, erzählt ihm ihre Geschichte, wobei manche Idee aus der Herkulessage entlehnt ist. Astolf reitet weg, und kommt auf dem höchsten Berg ins irdische Paradies, er sieht dort die Patriarchen und Johannes. Dieser sagt ihm unter Anderm, daß Roland so gestraft sei, weil er aus Liebe zu einer Heidin die Christen im Stich gelassen. Daher müsse er ein Vierteljahr im Wahnsinn bleiben. Astolf solle ihm dann die Arznei bringen, die er aber erst mit ihm im Mond holen müsse. Sie treten also die Reise nach dem Monde an. Astolf sieht dort viel symbolische Dinge. Auch Rolands Verstand sieht er in einer Flasche, die er mitnehmen muß.

Fünfunddreißigster Gesang.

Astolf sieht ferner die Fäden von vielen künftigen Leben (Schmeichelei dem Hippolit von Este), und sieht, wie manche

Leben der Vergessenheit, andre der Unsterblichkeit gegeben werden. Bradamante zieht unterdessen nach der Provence. Flördelise ruft sie zum Beistand. Sie kommt an den Thurm, wirft im Kampf den Rodomont vom Pferd. Er schickt nach dem Vertrag einen Boten nach Algier, um alle seine Gefangenen zu befreien, und verschwindet dann aus Scham. Bradamante nimmt von dem Mausoleum alle christlichen Waffen ab, worunter auch Sansonetts waren, und verschließt sie in den Thurm. Hierauf nimmt sie Flördelise mit sich nach Arles. Dort schickt sie dieselbe mit Rüdigers Roß, das sie von Rodomont erobert, zu Rüdiger, und läßt ihn der Treulosigkeit anklagen und zum Kampf fordern. Flördelise vollführt den Auftrag, nimmt dann ein Schiff, um Brandimart zu suchen. Man hört die Herausforderung der Bradamante und viele Ritter drängen sich zum Kampf. Die zwei ersten werden gleich aus dem Sattel gehoben, der dritte ist Ferragu, auch er fällt.

Sechsunddreißigster Gesang.

Auch Marfisa kommt zum Kampf. Sie wird dreimal wüthend niedergeworfen. Der Kampf hat auch aus dem Christenheer viele Ritter herbeigelockt und es kommt zur Schlacht. Bradamante ficht mit Muth und streckt viele Heiden nieder. Rüdiger erkennt sie und strebt sie zu sprechen. Sie winkt ihm endlich in ein abgelegenes Thal. Auch Marfisa folgt ihnen. Bradamantes Eifersucht wächst dadurch. Sie wirft Marfisa nochmals mit dem Speer zur Erde. Beide kämpfen wüthend mit den Schwertern. Rüdiger sucht sie zu trennen, reißt ihnen die Waffe aus den Händen. Marfisa wüthet nun gegen Rüdiger. Beide kämpfen wüthend. Da tönt aus einem nahen Grab eine Stimme und ruft vom Kämpfen ab, und beweist durch eine lange Geschichte, daß Rüdiger Marfisens Bruder ist. Es war Atlas' Stimme. Erkennung, Willkommen, und Bradamante ist beruhigt. Rüdiger erzählt die ganze Geschichte ihrer Ahnen von Troja an und wie Agramant seinen Vater erschlagen. Marfisa macht Rüdiger Vorwürfe, daß er seines Vaters Tod noch nicht gerächt, und schwört, ihn selbst zu rächen. Rüdiger entschuldigt sich damit, daß er von Agramant viele Wohlthaten

genossen. Es wird ausgemacht, daß er wieder zu Agramant gehn und ihn unter einem guten Vorwand verlassen soll.

Siebenunddreißigster Gesang.

Rüdiger will eben gehen, da hört man Klagen in der Nähe. Es ist die Botin von Island mit ihren zwei Frauen; in einem Schloß wurden sie der Kleider halb beraubt, das Schild weggenommen und die Ritter gefangen gehalten. Rüdiger und seine Damen nehmen sie aufs Pferd und ziehen nach dem Schloß. Sie hören schon von Weitem in einem Dorf voll Weiber, daß der Tyrann des Schlosses alle Weiber von ihren Männern jagt, und diese behält, weil er zwei Söhne durch Liebe verlor. Alle fremde Frauen werden von ihm geschlachtet, ihre Ritter gefangen, und nur frei gelassen, wenn sie schwören, alle Frauen zu hassen. Die Drei ziehen auf dem Weg zum Schloß, befreien eine Alte, die hinaufgebracht werden soll. Als sie in der Burg sind, erlegen sie viele Knechte, betäuben den Herrn durch einen Faustschlag; er wird gebunden und mit Qualen von dem Volk getödtet.

Achtunddreißigster Gesang.

Bradamante und Marfisa gehn ins Christenlager vor Arles. Marfisa wird dort getauft. Astolf kehrt mit der Flasche von Rolands Verstand nach Nubien zurück und hetzt den König zum Krieg gegen Agramants Staaten. Agramant hält bei der Nachricht von dieser Gefahr Kriegsrath. Ein Zweikampf soll das ganze Schicksal beider Heere und Länder entscheiden. Rinaldo und Rüdiger sind zum Kampf auserseh n. Der Vertrag wird beschworen und der Kampf beginnt.

Neununddreißigster Gesang.

Rüdiger kämpft lässig, mit Fleiß. Agramant wird darüber wüthend. Die Fee hetzt ihn in Rodomonts Gestalt, den Kampf ihm zu übertragen. Der König eilt in die Schranken, gegen den Vertrag. Daher entsteht eine wüthende Schlacht. Astolf

sammelt sein Heer in Afrika, befreit noch in Algier den Sansonett und Brandimart, und will nach Frankreich Karln zu Hülfe. Auch Flördelise kommt bei Brandimart an. Der tolle Roland hat unterdessen im Lager Astolfs schrecklich gehaust. Alle Ritter fallen über ihn her, um ihn zu binden und dann zu heilen. Nach vieler Mühe gelingt es und Roland erhält seinen Verstand wieder. Agramant, hart bedrängt, geht mit seinem Volk zu Schiff, um nach Afrika zu segeln. Doch er fällt unter Astolfs Flotte. Heiße Seeschlacht.

Vierzigster Gesang.

Agramant entflieht auf einem Nachen aus der Seeschlacht. Astolf und Roland mit ihrem Heer bestürmen nun die Stadt Biserta. Brandimart ist der erste über der Mauer. Die Stadt wird erstürmt und geplündert. Agramant sieht seine Hauptstadt brennen und will sich tödten. Ein Sturm verschlägt ihn auf eine Insel, wo auch Gradaß angekommen. Dieser erbietet sich mit Roland zu kämpfen und dann mit leichter Mühe alle übrigen Feinde zu zerstreuen. Sie schicken an Roland und fordern einen Zweikampf zu dreien. Rüdiger kann sich noch nicht von Agramant trennen, er geht nach Marseille, ein Schiff zu suchen, und findet dort die Flotte der Sarazenen in Gefangenschaft. Er macht sogleich einige Hundert nieder. Der Anführer der Christenflotte, der in Biserta von Astolf befreite Dudo, Vetter der Bradamante, kommt ihm entgegen. Kampf. Rüdiger siegt, verlangt Befreiung von sieben Mohrenfürsten, nimmt ein Schiff und eilt mit ihnen nach Afrika.

Einundvierzigster Gesang.

Heftiger Sturm. Die Mannschaft geht unter. Rüdiger rettet sich auf einen Felsen, und das Schiff wird ans Ufer getrieben, wo Roland ist. Er geht hin, findet darin Rüdigers Waffen, nimmt das Schwert für sich, gibt die Rüstung dem Olivier, das Pferd dem Brandimart, die neben ihm gegen Agramant, Gradaß und Sobrin kämpfen sollen. Sie reisen nun nach

der Insel, die zum Kampfplatz ausersehn ist. Rüdigern erwacht beim Schwimmen das Gewissen, er gelobt ein Christ zu werden und rettet sich auf den Fels. Ein Eremit tauft ihn da, berichtet ihm dann von seiner Zukunft, seinem frühen Tod, der Rache und dem ganzen Stamm von Este. Roland und die Andern in furchtbarem Kampf. Brandimart wird getödtet.

Zweiundvierzigster Gesang.

Roland tödtet aus Rache Agramant und Gradaß. Sobrin wird verwundet weggetragen. Rinaldo erfährt von Angelika's Untreue und ihrer Abreise mit Medor. Von Eifersucht erfüllt, zieht er aus sie zu suchen. In einem Wald greift ihn ein Ungeheuer an, er setzt sich auf sein Pferd (Symbolisirt die Eifersucht). Ein Ritter (Symbolisirt die Verachtung) befreit ihn davon und heilt ihn ganz von seiner Liebe. Er hört von Rolands Kampf und will hinziehen. Am Po lädt ihn ein Rittersmann in sein Schloß. Ganz das Schloß von Ferrara. Gelegenheit zum Lob der Este. Ein Becher Wein wird gebracht, aus dem der Gattin Treue oder Untreue geprüft werden kann.

Dreiundvierzigster Gesang.

Rinaldo verweigert die Probe. Der Ritter erzählt ihm, wie er durch sie um die Treue seiner Gattin gekommen sei. Rinaldo zieht zu Schiff weiter, der Schiffer erzählt ihm wieder eine Novelle von der Untreue eines Weibes. Rinaldo kommt endlich zu Roland, da dieser eben gesiegt. Schmerz um Brandimart. Sie gehen zu Astolf. Flördelisens Schmerz. Brandimart wird feierlich in Sicilien begraben. Flördelise baut sich neben dem Grab eine Zelle und stirbt bald. Olivier war im Zweikampf unter sein Pferd gekommen und hatte sich den Fuß zerquetscht und heftige Schmerzen. Alle reisen mit ihm zu dem Eremiten, der den Rüdiger getauft, und dieser heilt ihn sogleich durch Gebet. Auch Sobrin wird hingebracht, geheilt und läßt sich taufen. Alle erkennen nun auch Rüdiger als Christen und begrüßen ihn.

Vierundvierzigster Gesang.

Rinaldo verspricht Rüdiger seine Schwester Bradamante. Alle gehn nach Marseille, wo auch Astolf mit dem Flügelpferd ankommt, dem er die Freiheit gibt. Alle gehn zum Kaiser nach Paris und werden dort als die Retter des Landes freudig empfangen. Rinaldo sagt seinen Eltern, daß er seine Schwester Rüdiger versprochen. Doch diese, welche sie schon dem Prinzen von Konstantinopel versprochen, sind darüber erzürnt und schlagen es ab. Bradamantes Trauer. Rüdigers Schmerz. Bradamante geht zuletzt zum Kaiser, und bittet ihn, ihr nur den zum Gemahl zu geben, der sie besiegt hat, was bewilligt wird. Doch ihre Eltern bringen sie auf ihr festes Schloß, an den Pyrenäen. Rüdiger will den Kaiser und den Prinzen der Griechen umbringen. Er zieht fort und kommt nach Belgrad, wo grade der Kaiser und der Prinz in einer Schlacht mit den Bulgaren ist. Die Bulgaren werden zurückgeschlagen, ihr Fürst getödtet, doch Rüdiger an ihrer Spitze schlägt die Griechen in die Flucht. Die Bulgaren wollen ihn zum Fürsten. Doch er verfolgt immer den Prinzen Leo; dieser kommt glücklich über den Fluß. Rüdiger reitet die ganze Nacht und bleibt endlich in einem Wirthshaus bei einem Schloß.

Fünfundvierzigster Gesang.

Der Schloßherr läßt Rüdiger im Schloß fesseln. Er wird zum Kaiser gebracht, von dessen Schwester, deren Sohn er in der Schlacht getödtet, in einen Thurm geworfen und gequält. Bradamante kommt mit ihrem Vater wieder nach Paris und trauert um den abwesenden Rüdiger. Der Prinz Leo aber, der schon in der Schlacht den Rüdiger bewundert und geliebt, geht heimlich zum Thurm, und befreit Rüdiger, der nun voll Dankbarkeit ist. Indessen erfährt auch der Prinz, daß Bradamante nur ihren Sieger zum Gemahl will. Er dringt in Rüdiger, für ihn zu kämpfen. Rüdiger muß aus Dankbarkeit den Bitten weichen. Beide kommen in Paris an und der Kampf wird vorbereitet. Rüdiger, der in entsetzlicher Lage ist, macht sich ganz

unkenntlich. Der Kampf dauert bis zum Abend, wo dann der vermeinte Leo als Sieger und Bradamantes Gemahl ausgerufen wird. Rüdiger sprengt ins Weite und ruft in seiner Qual den Tod an. Bradamante ist ebenso gequält. Marfisa aber tritt vor und erklärt, daß Bradamante Rüdigern schon lange gehöre, Leo solle drum mit diesem kämpfen. Leo schickt nach seinem unbekannten Ritter, um diesen wieder zum Kampf mit Rüdiger vorzuschieben. Rüdiger wird überall gesucht und nicht gefunden.

Sechsundvierzigster Gesang.

Leo geht selbst ihn zu suchen. Die Fee Melisse führt ihn zu ihm, der sich dem Hungertod geweiht hat. Leo dringt mit Bitten in ihn, sein Leid zu sagen. Rüdiger erzählt die ganze Geschichte. Leo bewundert den Edelmuth, will ihm aber darin nicht weichen und entsagt Bradamanten. Sie gehn nach Hof, wo Rüdiger freudig erkannt wird. Leo erzählt von dessen Edelmuth und Bradamantes Vater nimmt ihn gerührt als Schwiegersohn an. Die Bulgaren schicken eine Deputation, um Rüdigern als ihrem König zu huldigen. Die Fee Melisse besorgt das Ehebett, unter einem merkwürdigen Zelt, auf welchem die ganze ruhmreiche Geschichte des Kardinals Hippolit gestickt war. Die Hochzeit wird glänzend gefeiert. Als sie beim Mahle sitzen, kommt plötzlich Rodomont und fordert den Rüdiger zum Kampfe. Nach langem schweren Kampf wird Rodomont getödtet.

Ariost's Eigenthümlichkeit gehört im Ganzen mehr seiner Zeit an, während die des Dante mehr aus seinem Charakter hervorging. Wir bemerken überhaupt, daß die Poesie, je näher sie noch dem Anfang ihrer Entwicklung ist, sich desto reiner und abgeschlossener hält, und daß sie je nach den Stufen ihrer künstlichen Ausbildung sich den Einflüssen der Zeit mehr öffnet und von dem Geist und der Richtung derselben abhängiger wird. Bei dem italienischen Ritterepos, welches überhaupt nur ein Kunstprodukt war, läßt sich diese Wirkung des Zeitgeistes, die grade im 15. Jahrhundert sehr mächtig war, besonders deutlich

erkennen, und wir müssen sie daher in kurzen Umrissen erst im Allgemeinen verfolgen, um die speziellen Eigenschaften der Ariostischen Muse besser erklären zu können.

In den ersten italienischen Bearbeitungen im 14. Jahrhundert zeigt sich noch ganz das Uebergewicht des fremden Stoffes, und daher ein genaues Anlehnen an denselben, nur eine Uebertragung des fremden Charakters. So sind noch die Reali di Francia ganz in dem altfranzösischen Geist geschrieben und zeigen noch die alte Einfachheit des Ritterthums mit treuer Liebe und Keuschheit der Frauen, tüchtiger Gesinnung, Freundschaft der Männer, Heiligkeit des Bandes zwischen Lehnsherrn und Vasallen, und was dem Ganzen die Einheit gibt, ist die aus den französischen Epen gleichfalls herübergeholte Idee von der Ausbreitung und Vertheidigung des Christenthums durch die Waffe der Ritter. Jemehr aber die fremden Sagen in der italienischen Nation einheimisch wurden, jemehr sie in die italienische Gesinnung eindrangen, destomehr ging ihre Natürlichkeit, die ja blos auf der Nationalität beruht, verloren, und sie wurden eine bloße Kunstform, als welche sie allein in so später Zeit sich erhalten und fortbearbeitet werden konnten, während in Frankreich die Zeit des natürlichen Epos längst vorüber war. An dieser Form spiegelt sich die welterschütternde Veränderung ab, die das Mittelalter schloß, und grade in der einseitigen Weise, wie sie in Italien allein wirken konnte.

Das Ritterthum war in Italien erstorben, das Lehnwesen längst verschwunden, kein Kaiser, kein angestammtes Fürstenhaus mehr. Aus den Comptoiren gingen ganz neue Dynastien hervor, die mit den alten Verhältnissen der Fürsten und Ritter durch nichts zusammenhingen. Also das Mittelalter war in diesen Staaten wie abgeschnitten, selbst der einzige Faden, der sie noch daran festhalten konnte, die Kirche, wirkte nicht mehr conservativ, denn mit ihr waren die Republiken und neuen Dynastien in heftigem Streit. Die Kreuzzüge mit ihren Erinnerungen und Folgen störten diese Umwandlung in Italien gar nicht, denn die Italiener hatten nur mittelbar und zum Zweck des Handels damit zu thun; und grade der aufblühende Handel beförderte diese Umwandlung und übte eine praktische Verständigkeit. Die Umwandlung wurde aber am meisten befördert durch

das Studium der Alten, welches einen großen Zeitraum voll Lebensregung und Entwicklung und Thatkraft vor den betrachtenden Geist stellte und höhere Lebensansichten gab. Daher erlitten die Lehren der Kirche, obgleich diese in allgemeiner Anerkennung blieb, doch von vielen Seiten her wichtige Anfechtungen, und grade von den Gelehrten, die mit dem Alterthum vertraut waren. Der Geist hatte seine Fesseln zerbrochen und bedeutende Stimmen wurden gegen die Hierarchie laut. Die Mißbräuche der Kirche und die beengenden Lehren des Mittelalters wurden mit Spott und Ernst angegriffen. Die Diener der Kirche hatten sich an die Stelle der Religion gesetzt und ihr schlechter Wandel hatte auch dieser in der Achtung geschadet. Daher hatten die mit diesem Zustand Unzufriednen entweder neue Lehren aufgestellt, die mit der Zeit in besserer Harmonie standen, oder sie waren in Folge der allgemeinen Sittenlosigkeit in Epikureismus, Atheismus, Leugnen der Unsterblichkeit gesunken, wie sich denn für solche Lehren ganze Sekten in Italien bildeten. Das Toben der Kirche, ihr thätiger Haß, ihr Kriegführen gegen solche emancipirte Republiken beförderte nur ihr Sinken in der öffentlichen Meinung.

Also selbst die Kirche war nichts Nationales mehr. Doch war sie vorher das einzige Medium gewesen, das die Verpflanzung der fremden Sagen und Epen nach Italien beförderte. Denn nur dadurch, daß die Kirche neben dem nationalen Ritterthum in Frankreich das Hauptinteresse in den Epen war, konnten diese bei den Italienern auch eine nationale Bedeutung erhalten. So wanderten sie aus Frankreich herüber, wurden begierig aufgenommen und erregten einen gleichen Eifer der Bildung. Aber nun fehlte in Italien die Grundbedingung eines Nationalepos, eine kräftige Volksbildung, die sich in Stürmen, in dem Drängen eines Nationalfeindes bewährt hatte, die in geheiligten Sagen von Geschlecht zu Geschlecht in Bewußtsein blieb und sich darin nach Verhältniß der Zeiten weiter entwickelte; es fehlte ein handelndes Leben, eine bewegte Gegenwart, welche durch die Aehnlichkeit der Verhältnisse die in den Sagen verherrlichte Zeit wieder recht lebendig vor die Anschauung brachte, das in den Sagen gewährte Nationalgefühl kräftigte und die allgemeine Stimmung so erhöhte und begeisterte, daß der einfache

Stamm der Sagen sich zur Blüte der Kunstform verschönte und entwickelte.

Dies Alles fehlte den Italienern. Erinnerung einer kräftigen Vorzeit lebte nicht in dem Volk. Es gab wol eine kräftige Vorzeit, aber diese gehörte nicht den Italienern, sondern den Ketzern. Mit diesem einen Begriff und was damit zusammenhing, hatte die Kirche die ganze Nationalität der Italiener zerstört. Es gab keinen Feind, der die Kraft wach erhalten hätte, als nur einen Feind der Kirche, und der wurde nicht mit der Kraft bekämpft. Ueberhaupt wie in Frankreich eine Zeitlang der Fürst den Staat ausmachte, so machte in Italien die Kirche die Nation aus. In jener Zeit, wo sich die Grundlage eines Nationalepos bilden konnte, wo unter den Nachkommen der Longobarden ein kräftiger Geist zu gemeinschaftlichem Nationalzweck sich erhob, und der Friede von Constanz ein würdiger Schlußstein zu dem Gebäude der volksthümlichen Entwicklung geworden wäre, verdarb die Hierarchie die ganze Frucht des großen Kampfes. Das Volk hatte sich erhoben, war aufgeregt und begeistert, aber die Kirche triumphirte, und die Frucht des Freiheitskampfes war ein Jahrhunderte langer Bürgerkrieg, in dem der Gemeingeist unterging, und alle Feinde der Kirche, die ganze ghibellinische Partei vernichtet wurde.

Eben so wenig bot die Gegenwart im 15. Jahrhundert ein handelndes Leben. Im Gegentheil hatte der drückende Zustand der allmäligen Vernichtung in den Bürgerkriegen immer mehr zugenommen; Fremde schlugen sich in Italien, und die Italiener, die zur Rolle müßiger und schwächlicher Zuschauer herabsanken, waren selbst der Preis dieser fremden Kämpfe. Dafür zogen sie sich von dem Schauplatz der Wirklichkeit mehr ab und in das innere geistige Leben zurück. Das Studium des Alterthums erweckte in gewisser Beziehung dieselbe Aufregung und Begeisterung wie bei andern Nationen der Kampf gegen einen Nationalfeind. Denn es war hier ein Kampf gegen einen geistigen Feind. Wie sich dieser Kampf offenbarte, ist ganz deutlich in den verschiednen italienischen Epen zu ersehen, nicht nur an dem schneidenden Ernst und dem treffenden beißenden Spott gegen die Kirche und ihre Diener, sondern noch viel mehr an den kühnen Untersuchungen über die tiefern, spekulativen Fragen der

Religion, deren Lösung oft mit dem System der Kirche in dem grellsten Widerspruch steht, wie wir deren schon einige angeführt haben. Das Alterthum erregte also den Kampf, es wirkte nur geistig und der Kampf konnte nur ein geistiger sein. Unter andern Umständen wäre hier um jene Zeit schon längst eine wirksame Reformation bewirkt worden. Aber wie der Italiener immer Alles in das Gebiet der Kunst hinübergezogen hatte, so ließ er diese Richtung der Spekulation bald liegen, besonders da auch durch das Alterthum sein Kunstsinn außerordentlich angeregt war. Auf das Epos führten nun die Italiener die zwei Studien der frischen Sagen von Karl dem Großen und der Tafelrunde und des Alterthums. Das letztere gab ihnen auch das handelnde, bewegte Leben als Grundlage zu ihrem Epos, freilich nicht wirkliches, sondern es stellte nur ein ideelles vor ihre geistige Anschauung. Aber die Begeisterung, mit welcher sie sich dem Alterthum zuwendeten, gab den Anschauungen ihrer Phantasie die Kraft der Wirklichkeit. So kam es, daß das Epos der Italiener kein nationales, aus Volkssagen sich entwickelndes, sondern nur ein Kunstepos wurde. Jemehr es in der Kunstform sich entwickelte, desto mehr tritt die antike Poesie darin hervor, und desto mehr siegt die neuere Geisteskraft über die hinsinkende Zeitperiode.

Die zwei Epiker, welche am hervorstechendsten die Umwälzungen der Zeit an ihren Werken zeigen, sind Pulci und Ariost. In Pulci fing der Kampf an. Er hängt einestheils noch sehr am Mittelalter; besonders das Ende seines Gedichts deutet noch ganz auf diese Zeit hin. Es ist daher ernsthaft, gläubig geschrieben, mit meisterhafter Verknüpfung der Intrigue und einer gewissen Einheit, die das ganze Ende zu einem vollständigen Bild macht. Dabei noch die alten mittelalterlichen Charaktere und echt ritterlichen Tugenden, die nicht von der Ironie beleuchtet, sondern ernst gemeint und dargestellt sind, Milde und großmüthiger Sinn des Orlando, Treue, welche selbst nicht die Liebe irre macht, unzerstörbares, heilig gehaltnes Vasallenverhältniß, Gehorsam und Achtung vor dem Kaiser, den er nach vielen Beleidigungen immer als Herrn erkennt und ihm dient, edles, großmüthiges Betragen gegen den Verräther Ganelon, den er selbst aus der Gefahr zu retten geht. Dann wie schön ist der

Riese Morgante mit der alten Naivetät gezeichnet, mit unverbrüchlicher Treue, willigem, von Liebe und Achtung gebotnem Gehorsam gegen Roland, dem er einmal seine Dienste zugeschworen, mit seiner Menschlichkeit und dem edeln Zorn beim Anblick der rohen, übermüthigen Gewalt. Kurz, in allen Charakteren noch echte Ritterlichkeit, das ungeschwächte Gesetz des Mittelalters. Aber nur in den Charakteren seiner handelnden Welt, in dem plastischen Theil seines Gedichts. Dagegen zeigen sich in dem spekulativen Theil schon ganz die Vorboten der neuern Zeitrichtung, die aufgeklärten Ansichten über die Welt und ihr Verhältniß zu Gott, die die neuere Zeit so ganz von dem Mittelalter abschnitten, die tiefern Untersuchungen über Religion, Kultus und Kirchenherrschaft, die neuern wissenschaftlichen Ansichten, die Gedanken über sociale und politische Verhältnisse, welche keine Spur vom Mittelalter mehr an sich tragen, wie sich dies von einem Genossen der platonischen Akademie erklären läßt. In der Ausführung des ganzen Gedichts aber, in den grellen Gegensätzen, worin das Ernste und Erhabne mit dem Rührenden und Komischen kämpft, in dem echten Humor, der über das Ganze ausgegossen ist, erkennt man den Kampf der Zeit, die das Moderne von dem Mittelalter scheiden wollte; ebenso wie auch am Ende des vorigen Jahrhunderts der bei fast allen Völkern so häufig hervorbrechende Humor ein Ueberschreiten zu einer neuen Stufe der Weltansicht verkündete.

In Ariost dagegen tritt die neue Geistesrichtung schon entschieden und ganz entwickelt auf. Das Alterthum war durch die Studien seiner Vorgänger, durch die vielen Akademien, durch das Aufführen römischer Lustspiele zu neuem Leben und wunderbarer Kraft gelangt, hatte das Mittelalter mit seinem Ritterthum und seiner Hierarchie ganz in den Hintergrund gedrängt und eine moderne Welt aufgeschlossen. Fast keine Beziehung erinnert an das Mittelalter, selbst was Ariost aus spanischen oder französischen Romanzen entlehnt, nimmt einen modernen Anstrich an. Die alten Ritter mit ihrem Vasallenverhältniß, ihrer Treue, Biederkeit sind verschwunden, selbst ihre Meinung ist nicht mehr die innige und keusche der frühern Zeit. Daher treten auch keine ausgeprägte Charaktere hervor, sondern alle verwischen sich in einem modernen Lichtschimmer, der das Mittelalter ins Dunkel

versetzte und doch der ganz jungen Gegenwart noch keine deutliche Anschauung erlaubte. Dafür begegnen uns in jedem Gesang, in jeder Episode sehr rein ausgeprägte und lebendig hervortretende Figuren des Alterthums. Wie vieles Ariost aus diesem genommen, haben wir schon gesehen. Sowie der plastische Theil in Pulci's Gedicht ganz sein Element in dem Mittelalter hat, so hat der im Rasenden Roland das seinige größtentheils im Alterthum und dann auch in seiner neuern Gegenwart, wie man aus den vielen Beziehungen auf seine Zeit, auf seine Fürsten und Gönner, auf seine Freunde, auf Dichter der Gegenwart, wie die Vittoria Colonna, dann aus seiner Anwendung des ganzen neuern Kriegswesens, sogar des Pulvers und der Büchsen, seiner Anführung der Seekarten und der Kunststoffe von flandrischen und florentinischen Webern und aus der Aufnahme von Zeitbegebenheiten in Episoden deutlich ersieht.

Hier ist also völliges Abstreifen des Mittelalters und Hinwenden zur neuern Zeit. Wenn in Plan, Ausführung und Bedeutung ihrer Gedichte hierin eine große Kluft zwischen Pulci und Ariost liegt, so kann der Unterschied zwischen dem Letztern und Bojardo, der die Mitte zwischen Beiden hielt, nicht so grell hervortreten, schon darum nicht, weil Ariost nur als Fortsetzer des Andern auftritt, und daher in den von diesem betretnen Pfad immer wieder einlenken muß. Nichtsdestoweniger findet sich in der Anschauungsweise Beider, in dem Geist ihrer Gedichte ein ganz wesentlicher Unterschied. Bojardo war ebenso wie Ariost, dem er beinahe Zeitgenosse war, in dem Schwung der neuen Ideen aufgewachsen; auch er hatte die Wehen der sich ans Licht ringenden neuen Kultur in sich empfunden. Aber sein tieferer Ernst und sein Gemüth machte ihm den schwankenden, noch ungewissen Zustand des Losreißens und Werdens nicht gefällig. Er verschloß sich wenigstens in seiner Poesie ganz demselben und wandte sich dem Mittelalter zu, das ihm etwas Festes, Haltbares, ein vollendetes, abgerundetes Bild gab, und dessen Figuren und Charaktere seinem eignen sehr ritterlichen Sinn zusagten. Er selbst war ein echter Ritter, hatte sich mit eigner Vorliebe ganz in das alte Ritterthum hineingelebt, und war so begeistert für die Tugenden desselben, daß er fest an dessen Bestand glaubte und im Geist eine Wiederkehr der schönen alten

Zeit sah. Daher der Ernst, die Gläubigkeit und Gemüthlichkeit in seinem Gedicht, die plastische Behandlung der Hauptcharaktere, die mit Liebe ausgeführt sind und uns selbst mit Achtung erfüllen. Alles in seinem Gedicht mußte den Ton des Mittelalters annehmen, selbst die Personen aus der alten Mythologie erhielten einen romantischen Anstrich, und wenn er deren schon mehr als Pulci aufnahm, so ging er doch nicht so weit als Ariost, daß er ihnen Hauptrollen gegeben hätte, die an der Verknüpfung und Lösung der Intrigue einen besondern Antheil hatten, sondern er führt sie mehr allegorisch an, wie den Polyphem, die Sphinx, die Circella. Obgleich man also in Bojardo die Wirkung der neuern Zeit wohl bemerkt, so wird er doch nicht davon bewältigt, sondern blickt mit aller Liebe und Kraft seines Geistes rückwärts auf die abgelaufene Zeit des Mittelalters, von dem er, wie das gewöhnlich bei Abgeschiednen der Fall ist, nur die schöne und rühmliche Seite sieht. Diese Richtung gibt ihm einen Vortheil vor dem Andern, und bringt eben den Hauptunterschied zwischen seiner und Ariost's Behandlungsweise hervor. Bojardo faßte das Mittelalter als ein vollendetes Ganze im Großen auf; alle einzelnen Personen, Thaten, Bilder reihten sich zu einer Einheit, drückten dieselbe Idee, die Verherrlichung des Ritterthums aus und gaben die übereinstimmenden Farben zu einem einzigen großartigen Gemälde. Das ganze verschlungene Labyrinth der verschiedenartigsten Situationen, Abenteuer und Helden umfaßte doch eine einige Idee, und die Züge, die Charaktere, die alle aus einer vollendeten, klar vor dem Beschauer liegenden Zeit entnommen waren, ließen durch ihre harmonische Zusammenpassung, durch die angemeßne Wahl und Ausführung nie das Ganze aus den Augen verlieren, und so konnte die Idee, aus der alle Fäden sich entspannen, auf die alle Ereignisse und Schilderungen hinzielten, nur an Ernst und Größe gewinnen.

In Ariosto's Behandlungsweise mußte nach seiner Stellung der umgekehrte Fall eintreten. Durch sein Lossagen vom Mittelalter und Hingeben in den Schwung der Gegenwart, die sich so mächtig der alten Form entriß, fehlte ihm erstens ein großes allgemeines Bild mit dem erhebenden Einfluß, welchen es auf die dichtende Phantasie ausüben mußte, eine Einheit, wie sie allein das Mittelalter darbieten konnte. Dadurch fehlte ihm auch

der gläubige Sinn, mit welchem die frühern Epiker an ihr Werk gegangen waren, und der ihren Gedichten die Wärme der Begeisterung, selbst zuweilen der Schwärmerei, immer aber das Interesse verlieh, das der Antheil des Herzens an einer Sache gibt. Ariost hatte den abgeschloßnen Zeitraum verworfen, und ihn doch noch einmal stoffgebend vorgeführt, freilich erst nach langem Schwanken, und nachdem er mit seiner ersten Wahl eines modernen Gegenstandes, des Obizzo von Este, zu einem Epos gescheitert war. So fehlte ihm der Glaube an die Tugenden und an das Ehrenwerthe des Ritterthums, der doch die Grundbedingung eines großen Gedichts über dasselbe ist. Daher kommen diese Tugenden auch so matt vor, daß sie wenigstens kein erfreuliches Bild von jener Zeit geben. Man sucht vergebens das feine Ehrgefühl der Ritter, ihre Achtung vor den Frauen, Biederkeit und Treue. Höchstens fällt uns die skrupulöse Genauigkeit auf, womit sie ihr gegebnes Wort halten, und diese wird oft lächerlich gemacht. Die Ritter haben weder physischen noch moralischen Muth. Undurchdringliche Waffen, Schilder, die Alles bezaubern und lähmen, Lanzen, die bei der geringsten Berührung vom Sattel werfen, Schwerter, die hundert Feinde auf einmal niederstrecken, das ist ihr Muth. Man sieht keine Spur von der erhebenden Idee eines wahren Helden, gegen welchen alle Kräfte der Natur und des Geistes, selbst höhere dämonische Wesen verschworen sind, und der sie alle durch Kraft des Willens, Muth und Einsicht besiegt. Auch die Griechen erhielten von ihren Göttern Beistand, doch nicht so, daß sie ohne alle Gefahr, ohne alles Verdienst waren, und dann war dies symbolisch der Gott in ihnen, der hohe Muth, das mächtige Selbstvertrauen, das sie sich denn auch wieder durch Ehrfurcht, Gehorsam und edle Thaten gegen die Götter erwerben mußten. Die ariostischen Ritter aber sind im Gegentheil so nichtssagend, daß man für keinen ein besonderes Interesse empfindet. Keine einzige großartige Seite wird uns von einem Stand aufgeführt, welcher deren doch manche hatte. Nicht einmal selbständiges Handeln offenbart sich. Die Ritter wissen nicht, was sie wollen, oder vergessen es gleich wieder, sie sind ein Spiel des Zufalls, der Winde, der Zauberei, der Weiber; sie schlagen sich, wenn sie bezauberte Waffen haben, und sind liederlich, sie denken weder

an gestern noch an morgen, sind weder Heiden noch Christen, fragen nichts nach Gott, nicht einmal nach den sie beschützenden höhern Wesen, die denn meistens auch gemein genug sind und deren Neigung und Schutz theils in der Rache, theils in der Sucht zu kuppeln ihren Grund haben. Von dem echt christlichen Element, das der romantischen Gattung den Hauptcharakter verleiht, ist wenig zu entdecken; nichts von jenem Zug nach oben, der Alles auf einen höhern Willen, auf höhere Zwecke zurückführt, nichts von der Begeisterung für das Edlere, die aus der durch das Christenthum gewonnenen höhern Weltanschauung hervorgeht, nichts von dem moralischen Muth in dem Kampf der Leidenschaften mit den Pflichten, nichts von der edeln Macht und Bedeutung, die das Christenthum dem Weibe verliehen hat, von der höhern Stufe, von welcher aus es zur Sittigung des Menschengeschlechts beitragen soll.

Roland, der Hauptheld des Gedichtes, dem seine Geliebte schon bei Bordeaux entläuft, denkt erst daran, als er in Paris mit seinem Kaiser von den Feinden eng eingeschlossen ist. Seine Liebe zur Angelika, die übrigens gar nicht liebenswürdig ist, bethört ihn so, daß er die für einen Ritter unerhörte Schändlichkeit begeht, den Kaiser, seinen Lehnsherrn, im Augenblick der größten Gefahr zu verlassen, um die Geliebte aufzusuchen. Kaum hat er aber den Verrath begangen und ist einige Meilen von Paris entfernt, so vergißt er schon, was er wollte, und läßt sich an dem ersten Fluß von einer Jungfrau überreden, nach einer fernen Insel voll Mädchenräuber zu ziehen und diese zu zerstören (Gesang 8 und 9). Rüdiger, der Hauptheld der großen Episode, will in Schottland zu Gunsten einer der Unzüchtigkeit angeklagten und daher dem Tod verfallnen Prinzessin kämpfen, und zwar nicht für ihre Ehre kämpfen, weil er von ihrer Unschuld überzeugt ist, sondern weil er der Meinung ist, daß solche kleine Vergehen nichts auf sich haben, und ein Volk, das so strenge Gesetze dagegen gemacht, einfältig sei (Gesang 4). Derselbe wird aber besonders bei Alcinen in einem sehr schwachen Licht gezeigt. Er ist eigentlich an sich nichts, weder tugendhaft und männlich, noch weichlich und treulos, sondern nach Umständen beides, und beides nicht durch eignen Willen, sondern nur durch Zauberei. Er kommt zu Alcinen und vergißt seine Geliebte,

die Bradamante, für viele Wochen in Jener Armen. Erst als sie ihm durch Zauberei sehr häßlich erscheint, kommt ihm seine Pflicht wieder in das Gedächtniß zurück, und durch einen ihm beigebrachten Zauberring wird in ihm auch die Reue und der Entschluß zur Flucht geweckt. Solche Maschinen können unmöglich interessiren. Eben so wenig das planlose Umherlaufen des Ferrau, der nicht einmal von einer höhern Macht, sondern ganz vom Zufall geleitet wird. Er sucht im 1. Gesang anfangs die Angelika, welche ihm entwischt ist, dann weil er grade an den Fluß kommt, in welchen sein Helm gefallen, sucht er nach diesem Helm; da wird ihm gerathen, er solle des Roland Helm rauben, so geht er nun gleich, um diesen zu suchen.

Eben so fehlte dem Ariost auch der wahre Glaube an die weibliche Tugend und eine Kenntniß der edlern Liebe, die man überhaupt den Italienern jener Zeit fast absprechen möchte, wenn man die Lustspiele und Sittenschilderungen des 16. Jahrhunderts liest. Zügellose Sinnlichkeit, Spott, Eifersucht und Tollheit sind daher die verschiedenen Seiten, die er von diesem Gefühl hervorzuheben vermag, aber nicht das Erhebende desselben, das Glück einer echten Liebe, der Einfluß, den sie auf wahre Männer ausübt, der Ehrgeiz, den sie erweckt, der Kampf eines starken Willens gegen alle Hindernisse. Die Frauen werden von einer traurigen Seite aufgeführt, und ihre Schilderung erinnert zu sehr an die schlechtesten Zeiten des römischen Reichs, deren Einfluß sich auch grade in dieser Hinsicht in Italien am längsten erhalten hat. Die Weiber kommen entweder vor als ungeschlachte Heldinnen, welchen Raufen und Morden der einzige Lebenszweck ist, oder in einem Aufzug und in Situationen, worin sie blos den Zweck zu haben scheinen, sinnliche Begierden zu erregen, oder sie sind so unbedeutende, passive Wesen, daß man dem Dichter das wenige Interesse ansieht, womit er sie gebildet hat, und er entschädigt sich jedesmal, wenn er solche unbedeutende Personen vorgebracht hat, durch eine üppige Scene. Angelika, die Hauptperson, ist ein Wesen ohne allen Charakter, das nicht das geringste Interesse einzuflößen vermag. Sie kommt unter verdächtigen Umständen nach Frankreich, und man weiß nicht, was sie dort will, denn sie hilft sich aus einer Menge von angeknüpften Verhältnissen durch Fortlaufen, immer in der Absicht, nach dem

Orient zurückzukehren. Sie liebt und haßt, je nachdem sie aus einer gewissen Quelle trinkt, also nur ihr Magen, nicht ihr Herz hat Theil an dem, was bei Andern edle Gefühle erweckt und der ganzen Seele eine besondere Kraft und Erhebung gibt. Nach einer Menge von galanten Abenteuern, die ihre jungfräuliche Unschuld in die größte Gefahr bringen, und woraus sie grade noch in der äußersten Noth durch Zufall oder Zauberei gerettet wird, wird ihr mühsam behaupteter Stolz durch einen Hirten besiegt, den sie halbtodt vom Schlachtfeld trägt, ihn heilt und pflegt und dabei zu genau betrachtet. Sie vergißt den Roland, um deswillen sie eigentlich nach Frankreich gekommen ist, macht sich mit ihrem Medor nach der Heimath zurück und nimmt auf immer von dem Leser Abschied. — Bradamante, die zweite Hauptperson, kommt in Hinsicht ihrer Jungfräulichkeit weniger in Gefahr, aber nur dadurch, daß sie mit den Männern nicht anders in Beziehung kommt, als indem sie sich mit ihnen rauft. Die Marfisa ist denn gar ein weibliches Unthier, das Alles zertrümmert und zerschlägt. Manche behaupten, dadurch, daß die Weiber hier Hauptrollen spielen, sei das Gedicht echt romantisch. Wäre es wirklich so, so müßten wir die Griechen darum beneiden, daß sie von der gepriesenen Romantik nichts wußten und daher die Frauen ihrer Helden und die Jungfrauen nicht auf so widerliche Weise verzerrten, sondern die echt weibliche Natur in ihren Andromachen, Penelopen, Antigonen so idealisch rein schilderten. Ich wüßte in dem ganzen Roland keine einzige so zart romantische Stelle zu finden, als die herrliche Episode der Nausikaa in der Odyssee.

Dabei ist zu verwundern, daß der spekulative Theil des Rasenden Roland so schwach ist, der sonst in allen Gedichten, welche in diese geistige Gährungsepoche fallen, eine besondere Berücksichtigung erhält. Ariost's Unglaube verbreitet sich über den plastischen Theil; hier sieht man, daß er das Mittelalter ganz aufgegeben hat. Dies gehört aber auch Alles in die Sphäre der sinnlichen Anschauung, die allein sein Element gewesen zu sein scheint. Was darüber hinauslag, was das Studium des Alterthums außerhalb des Gebiets der Kunst in der höhern Sphäre des geistigen Lichts so mächtig angeregt hatte, davon scheint er sich ganz frei erhalten zu haben. Darum erscheint er

eben auch als echt italienischer Dichter, der sich ganz nur in der Kunst bewegte; darum traf er auch wie Wenige den Ton so genau. Als Vorkämpfer oder auch nur Mitkämpfer in dem großen Ringen nach geistiger Freiheit sehen wir ihn nirgends. Vor den Tiefen und Höhen der menschlichen Erkenntniß, vor dem muthigen Vordringen zum Licht und zum freien Standpunkt des Denkens, wie wir dies bei Pulci hochachten müssen, hat er eine bestimmte Furcht. Alles geht eben und flach, nur der Kunstform genügend. Die Lehren der Kirche, das System der Hierarchie, die höhern Fragen der Glaubenstyrannei, der Gewissensfreiheit, die grade damals alle mit dem Alterthum vertraute Geister aufregten, läßt er unberührt. Nur sein Kunstsinn, nicht sein Geist hatte sich vom Alterthum genährt. Kaum daß er zweimal materielle Fragen der Zeit mit allerdings vortrefflicher Satire vorbringt, die Schenkung Constantins an Papst Sylvester, die er den Astolf unter den nichtigen und verlornen Dingen auf dem Mond in der Gestalt eines früher wohlriechenden, jetzt aber gewaltig stinkenden Blumenhaufens finden läßt (Orlando XXXIV, Stanze 80), und dann den Zustand in den Klöstern, wo er die Zwietracht sich aufhalten läßt [1]). Doch das sind Punkte, die schon gar mannigfaltig dem Spott preisgegeben waren und sich nicht über das Allergewöhnlichste erheben. Wie anders steht Dante da, und Boccaccio, Lorenzo de' Medici, Pulci, die platonische Akademie mit ihren reifen Ansichten, ihrem kühnen Muth, dem Geist den Weg zum Licht zu bahnen. Aber Ariost schrieb für seinen Gönner, den Kardinal.

1) Gesang XIV, Stanze 76 ff. Gott befiehlt dem Erzengel Michael, erst das Schweigen aufzusuchen, daß es das Hülfsheer heimlich zu den Christen nach Paris befördere, und dann die Zwietracht, damit sie die Anführer der Sarazenen entzweie und dadurch schwäche. Der Engel denkt das Schweigen in Gesellschaft mit der Ruhe, Liebe und Frömmigkeit in dem Kloster zu finden, und wendet sich also dorthin. Aber wie erstaunt er, als er erfährt, daß es schon längst verjagt und nur noch an den Wänden geschrieben zu finden sei, daß überhaupt alle Tugenden vor den Lastern des Geizes, Zorns, Stolzes, der Trägheit, Freßgier, Roheit und des Neides geflohen seien. Noch mehr erstaunt er, als er hier die Zwietracht findet, die er schon weit in der Hölle unter den Verdammten suchen zu müssen glaubte. Diese beschreibt ihm nun auch, wo früher das Schweigen war und wo er es jetzt suchen müsse. Die ganze Allegorie ist sehr treffend und voller Lebendigkeit und Satire.

Daher geht Ariost's Ironie viel weiter herab und ist ganz andrer Art als bei Pulci. Dieser hatte das zerstörende Element nicht auf die Charaktere seiner handelnden Personen, nicht auf den plastischen Theil seines Gedichts, der vielmehr mit frischem Humor behandelt ist, geworfen, sondern auf die geistige Sphäre, auf das System egoistischer Theorien und das darauf gegründete Gebäude einer tyrannischen Macht, welche schon durch die gesunde Richtung der Zeit zerstört zu werden begann. Ariost aber ließ grade dieses liegen, mochte er sich nun nicht auf den freien Standpunkt erheben können, oder aus egoistischen Gründen. Er warf seine Ironie auf den plastischen Theil und zerstörte dadurch hauptsächlich sein Werk. Er war zu verständig, weltklug und berechnend, als daß ihn die einfache, ehrenwerthe und schöne Seite eines untergegangenen Standes zur Schwärmerei bringen konnte. Sein Herz wußte nichts von seinem Gegenstand, den seine Phantasie überall her entlehnte. Er stand mit der ganzen Ansicht seiner Zeit über dem Ritterthum und warf darauf, wie auf eine endlich besiegte Thorheit, einen satirischen Blick. Die neue geistige Bewegung, die von den Gelehrten ausgegangen war, hatte ihn wol ergriffen, aber er selbst war zu wenig gelehrt, um unter der Bewegung deren eigentlichen Zweck und Ernst zu erfassen. Dieser war das geistige Ringen nach Licht und Freiheit, und die Bewegung selbst gegen die hierarchische Tyrannei gerichtet. Ariost aber war durch seine materiellen Zwecke zu sehr an die Kirche gefesselt und bei seiner vorherrschenden Phantasie zu wenig in die Hauptfragen der Zeit eingedrungen, so daß er sie in seinem Gedicht nur obenhin und sehr mittelbar berührt. Die Kirche ließ er ganz aus seiner Betrachtung weg, aber der Stand, der mit der Kirche eng verbunden war, der zuletzt der Kirche ausschließlich gedient hatte und in diesem Beruf in den alten Sagen und Epen verherrlicht worden war, wurde nun der Gegenstand seiner Ironie. Da dieser aber der Hauptinhalt seines Gedichtes ist, so zerstört dieser Spott, der besonders aus dem gänzlichen Mangel solider Gesinnung und Tüchtigkeit der Ritter hervorsieht, das Interesse an seinem eignen Werk, und benimmt ihm allen tiefern Gehalt, abgesehen davon, daß ihm diese oberflächliche Ironie überhaupt nicht erlaubt, irgend eine Tiefe des menschlichen Wesens zu erfassen. Das Ritterthum hat denn

doch zu viele ernste, gehaltvolle und würdige Seiten gehabt, als daß eine gänzliche Vernichtung desselben durch Spott ansprechen könnte, und ist das außerordentliche Talent zu beklagen, das sich an einem nichtigen Gegenstand zersplitterte. Kommt auch einmal eine ernste Regung, ein tiefes Gefühl vor, welches den Stoff zu ergreifenden Schilderungen hätte geben können, so sucht er gleich durch eine spöttische Ueberladung die Spannung zu verhindern. Solche Ueberladungen kommen häufig vor und sind meist störend, wie z. B. nach einem Zweikampf der eine Ritter sich so schämt, daß sogar sein Visir und der ganze Helm roth wird; Rodomont, der in der schönen Beschreibung des Sturms auf Paris der Hauptheld ist, springt sogleich über einen 30 Fuß breiten Graben; Rüdiger und Mandrikart stoßen mit ihren Lanzen so hart an einander, daß die Splitter in den Himmel bis in die Feuersphäre hineinfliegen und manche angebrannt herunterfallen; Bradamante haucht so glühende Seufzer auf Rüdigers Brief, daß dieser Feuer gefangen hätte, wenn sie ihn nicht sogleich mit ihren Thränen benetzt hätte, u. dergl. m.

Zweitens war die nächste Gegenwart in einem Uebergang, Losreißen und Verleugnen von alten Formen und in einer geistigen Aufregung, einem Suchen und Ringen nach einer neuen Ordnung des geistigen und weltlichen Lebens begriffen, dessen Ziel noch durchaus nicht klar war. Diese Unsicherheit, dieses chaotische Durcheinanderdrängen zweier Zustände, die sich einander ablösten, mußte alle diejenigen ergreifen, die auf der Höhe der Menschheit standen. Ariost hätte durch das Mittel seiner erstaunlichen Kunst einen unberechenbaren Einfluß in Italien, wo Alles auf dem Wege der Kunst bereitet wird, ausüben können, wenn sein Geist mehr in die Tiefe zu blicken und den reisenden Plan der Zeit zu erfassen vermocht hätte. Aber wenn auch nur oberflächlich, wurde er doch von dem gährenden Treiben mächtig erregt, und es spiegelt sich ganz in seinem Gedicht ab, wie ihn überhaupt die Eigenthümlichkeit merkwürdig macht, daß er sich allen Einflüssen seiner Zeit behaglich und offen überläßt und sie treu wiedergibt.

Dieses Treiben offenbart sich besonders in der Unruhe, die in dem ganzen Gedicht herrscht und sich auch dem Leser mittheilt. Es ist kein Ruhepunkt in der unabsehbaren Masse von Abenteuern,

kein Faden, an dem man sich zurechtfinden könnte, keine Beziehung, die uns das große Ganze als solches', die allgemeine Idee des Gedichts anschaulicher machte. Daher ist noch kein Licht und Schatten, kein Kampf zwischen Altem und Neuem. Das Haltbare, Stehende, Vollendete ist verworfen und Alles schimmert in beständiger Bewegung in dem neuen blendenden Licht, das noch nichts Errungenes bescheint, sondern nur dem Werdenden vorleuchtet. Dieses ungewisse Licht verwischte aber auch alle Charaktere; ganz gleiche Personen drängen sich in buntem Gewirr durch einander, und wir würden an den Handlungen und Reden nicht diesen oder jenen bestimmten Ritter erkennen, wenn sein Name nicht genannt würde. Da ferner Ariost das weit vor ihm aufgerollte Mittelalter ganz von sich gewiesen hatte, so hätte er auch nicht den Stoff zu seinem Gedicht daraus nehmen sollen, denn er konnte diesem Stoff nun doch keine großartige Seite abgewinnen. Aber daß er sich ganz dem treibenden Strudel seiner Zeit überlassen hatte, dies brachte ihn dazu, daß er den fremden, ihm schon ganz zubearbeiteten Gegenstand für seine Dichtung nehmen mußte. Denn die ringende und streitende Gegenwart war noch nicht in sich abgeschlossen, um für ein Epos zu dienen, daher er seine erste Wahl von Obizzo von Este bald fahren ließ; und eine Handlung des Alterthums zu wählen, davor bewahrte ihn glücklicherweise seine geringe Gelehrsamkeit. So wurde also der Faden des Bojardo weiter gesponnen, alle Namen unverändert beibehalten, der Plan im Allgemeinen befolgt; auch die Bestandtheile blieben dieselben, denn die Hauptfabeln sind auch hier die Sagen von Karl dem Großen, von der Tafelrunde und von Rüdiger. Daß Ariosto seines Vorgängers Plan ganz in sich aufnahm und ihn in dessen Sinn ausführen wollte, bestätigt sich mir durch das Fragment, das dem Rasenden Roland gewöhnlich beigefügt und unter dem Namen der Cinque canti bekannt ist, worin nach der Andeutung im Anfang Rolands letzte Schicksale besungen werden sollten. Hierdurch wäre die Geschichte des Roland allein vollständig geworden und bestünde dann aus drei Theilen: 1) dem Verliebten Roland von Bojardo, 2) dem Rasenden Roland mit der Hauptepisode von Rüdiger, die schon im ersten Theil beginnt, 3) der Verrätherei des Ganelon von Mainz und Rolands Tod.

Auf diese Art erklärt sich auch allein der Titel des Rasenden Roland.

Aber während es Ariost nicht vergönnt war, ein großes Bild im Ganzen und im Zusammenhang zu fassen, zeigt sich sein entschiednes Talent in der Ausführung des Kleinen, Einzelnen, der Situationen, die er mit meisterhafter Plastik vor die Anschauung bringt. Und dies war wieder durch den Einfluß seiner Zeit, die in ihrem Ringen auch nur einzelne lichte Momente hervorbrachte, um sie erst später zu einem geordneten Ganzen der gewonnenen Geistesrichtung zusammenzustellen. Uns wird daher die Vermuthung wahrscheinlicher, die schon so viele seiner Verehrer geärgert hat, daß er erst einzelne Momente und Episoden dichterisch ausführte, ehe er sie zu einem Ganzen reihte. Nur das Detail gibt auch dem Gedicht das Interesse, das ihm als Ganzen abgeht. Denn dieses ist eigentlich nur eine lange Reihe von Novellen oder Romanzen, die meist nur durch die Namen der Ritter in einige Beziehung zu einander gebracht werden und die man mit Veränderung dieser Namen fast alle einzeln hinstellen könnte. Der Stoff beinahe aller dieser Novellen ist aus dem Alterthum genommen.

Da also Ariost durch seine Richtung seinem Gegenstand so fremd war, und es ihm mehr um die malerische Darstellung einzelner Momente, als um die großartige Schilderung einer tief aufgefaßten Zeit voll Leben und Handlung oder die Ausführung einer Idee zu thun war, so läßt sich daraus auch die sehr mangelhafte Motivirung der Situationen und Abenteuer seiner Helden erklären. Bei dem einzigen Rüdiger läßt sich in seinen Umherzügen ein gewisser höherer Plan entdecken, weil der alte Atlas ihn beständig durch seine Zauberei vor dem vorausgesehnen frühen Tod in der Schlacht zu bewahren strebt, die Fee Melissa aber ihn durchaus mit der Bradamante vermählt wissen will, um das Haus Este zu gründen. So wird er zwischen diesen beiden sich entgegenstrebenden Mächten hin- und hergezerrt, bis der Sieg der letztern entschieden ist. Bei den andern Rittern aber dient die so oft und zwecklos angebrachte Zauberei nur dazu, sie in desto geringerm Licht zu zeigen.

So ist die Befreiung des Roland von seiner Raserei, eines der Hauptmomente im ganzen Gedichte, sehr schlecht und schlechter

als alles Andere motivirt. Es erscheint, wie alle übrige Wirkungen, als ein glücklicher Zufall, daß Astolf, grade der unbedeutendste von allen Rittern, bei seinem planlosen Herumziehen in der Welt nach Nubien gelangt, daß er dort grade die Harpyen bis in die Hölle und nicht anderswohin verfolgt, daß ihn dort sein Vorwitz hineintreibt und ebenso auch ins irdische Paradies führt, daß er dort zufällig den h. Johannes antrifft, der grade weiter nichts zu thun hat und mit ihm nach dem Mond geht, um da die Flasche zu holen, worin Rolands Verstand eingeschlossen ist (Gesang 33 und 34). Auch das Motiv von Rolands Raserei, das wir erst im 34. Gesang erfahren, ist gar schwach. Er wird nämlich auf diese Art gestraft, weil er eine Heidin geliebt, und sie, die ihm immer entläuft, gesucht und dadurch das Christenheer in der Gefahr verlassen hat. Beides, das Vergehen und die Strafe ist nicht geeignet, uns im Geringsten Achtung und Theilnahme für den Haupthelden einzuflößen. Er liebt eine Person, die uns kein einziger Zug nur als bedeutend darstellt, die keinen einzigen Zug der bessern Weiblichkeit an sich hat. Daher erscheint sein Vergehen nicht einmal wichtig genug, um die Strafe als Hauptmoment des Gedichts zu motiviren. Und man ist nicht einmal über die Restitution seines Verstandes erfreut, weil erstens die Schilderung seines sinnlosen Zustandes grade das Beste und wahrhaft Klassische im ganzen Gedicht ist, und dann weil nach den Vorgängen sich von der Wiedererlangung seines Verstandes doch kein plan- und zweckmäßigeres Handeln erwarten läßt.

Was aber die detaillirte Durchführung einzelner Momente, die malerische Schilderung der Situationen, der Orte der Begebenheiten, der Kämpfe und Thaten, der Gefühle und Leidenschaften betrifft, da glänzt die eigentliche Kunst des Ariost in ihrem wahren Licht. Selbst alle die vielen Erfindungen, die er andern Dichtern entlehnt, erhalten durch die geniale Ausschmückung unter seiner Hand eine ganz neue Gestalt. Mit der ihm eignen heitern Behaglichkeit, womit er die Eindrücke seiner Zeit, die Bilder des Alterthums in sich aufnahm, verweilt er bei jedem einzelnen Moment, bis er ihn mit den lebendigsten Farben so klar hingestellt hat, daß wir ihn ganz vor Augen sehen und nicht der geringste Zug entgeht. So ist sein ganzes Gedicht eine

Reihe von genialen Bildern, die den Leser nicht nur an sich entzücken, indem er mehr schaut als liest, sondern auch dadurch, daß in ihn selbst das Behagen und die Heiterkeit übergeht, womit sie gemalt sind. Dieses malerische Talent geht denn auch auf seine Sprache über, die durch ihre Weichheit, Eleganz und Harmonie allen seinen Bildern noch einen ganz besondern unnachahmlichen Ton und ein reizendes Colorit verleiht, und deren oft gesuchte, immer aber anmuthige Nachlässigkeit den Leser, der blos Unterhaltung sucht, durch ihre Grazie und Naivetät so hinreißt, daß er über der schimmernden Oberfläche gern vergißt nach der Tiefe zu suchen.

Wer Ariost's Gedicht nicht als Ganzes beurtheilt, sondern die einzelnen Bilder, wie sie nach und nach vorgeführt werden, für sich genießt, der wird einen ungemeinen Genuß haben, und Ariost ist unstreitig unter den malenden Dichtern einer der größten. Unter die ergreifendsten Schilderungen gehört die von dem Uebergang von Rolands Sehnsucht zur plötzlichen fürchterlichen Eifersucht und von der allmählichen Steigerung derselben zur Raserei. Roland kommt an einem schwülen Mittag in ein Thal, um sich auszuruhen, in dasselbe, worin seine geliebte Angelika sich dem Medor in Liebe hingegeben. Er sieht an den Bäumen Zeichen eingeschnitten, und mit Schrecken entdeckt er Angelika's Hand; sogar ihren und Medors Namen liest der Unglückliche, und jeder Buchstabe ist ihm ein Stich in das Herz. Er zwingt sich zu glauben, daß es Täuschung sei, aber der brennende Argwohn siegt über den selbstgemachten Betrug und treibt ihn in eine Grotte, wo Medor das ganze Glück seiner Liebe vollständig in Versen an die Wand geschrieben hat. Drei=, vier=, sechsmal liest Roland die Schrift und wird immer gewisser, daß sein Verdacht keine Täuschung ist; er fühlt sein Herz von einer eiskalten Hand zusammengepreßt und bleibt zuletzt mit dem Auge und der Seele unbeweglich am Felsen haften, selbst zu Stein geworden; sein Haupt sinkt auf die Brust, während der Kummer ihm nur einzelne glühende Thränen aus den Augen preßt. Als er zu sich kommt, hofft er von Neuem, das Ganze könne Betrug sein, aber er gelangt bald in das Haus eines Hirten und sieht da wieder die Namen, die an alle Wände geschrieben sind. Der Hirt erzählt ihm zum Ueberfluß die ganze Liebesgeschichte des

glücklichen Paars, deren Schauplatz grade sein Haus war, und zeigt ihm ein Kleinod, das er von der scheidenden Angelika zur Belohnung erhalten. Roland erkennt es als dasjenige, was er er selbst der Geliebten als Pfand der Treue gegeben hatte, und nun bricht sein Schmerz in einen Thränenstrom aus. Das Haus des Hirten wird ihm verhaßt, er faßt sein Roß mitten in der Nacht und jagt durch Wälder und einsame Thäler mehrere Tage und Nächte lang, ohne sich Ruhe zu gönnen, in unaufhörlichem Klagen und Weinen. Der Zufall führt ihn wieder an Medors Quell, wo er zuerst die Verse gelesen, und nun steigert sich sein Schmerz zur Wuth und Raserei. Er zieht das Schwert und zerhackt alle Felsen und Bäume, worauf die Namen stehen. Dann sinkt er ermattet ins Gras, und starrt gen Himmel, und spricht kein Wort. Drei Tage und Nächte liegt er so ohne Schlaf und Speise, immer von der glühenden Qual verzehrt. Am vierten beginnt seine Raserei, er reißt Kleider und Rüstung vom Leib, stürzt alle Bäume um, reißt einem Hirten den Kopf ab und braucht den Rumpf als Keule, womit er eine Menge Leute erschlägt. Mit gleicher Meisterschaft ist das zweite Stadium von Rolands Raserei geschildert, als er weit in Spanien plötzlich der Angelika und dem Medor begegnet, die sich aber sogleich vor Schreck unsichtbar machen; wie er sodann ihr Roß im Laufen erhascht, sich darauf schwingt und es Tag und Nacht im Galopp treibt, wie er das lahme dann auf die Schultern nimmt, dann es an einem Seile nach sich zieht, durch Wälder und Thäler, durch Städte und Dörfer, viele Tage lang, ohne zu merken, daß es todt ist; wie er dann noch andre Pferde raubt, mit ihnen eben so umgeht und zuletzt durch das Meer nach Afrika hinüberschwimmt, um dort sinnlos seine Verwüstungen fortzusetzen.

Ein anderes höchst ergreifendes Gemälde ist das von dem Erwachen der Olympia auf der einsamen Insel. Ihr Gemahl Biren ist sie satt und sinnt darauf, sie während der Nacht mit der ganzen Schiffsmannschaft zu verlassen. Sie aber ahnt nichts davon und überläßt sich ganz dem glücklichen Genuß des nach langer Trübsal erlangten Gegenstands ihrer Liebe. Ihre vertrauliche Heiterkeit auf der schönen Insel unter dem luftigen Zelt ist in ein reizendes Bild gefaßt. Während sie aber schläft,

verläßt sie Biren mit allen seinen Leuten. Mit der Morgenröthe erwacht sie und streckt auch sogleich die Hand nach dem Gatten aus, doch die Hand bleibt leer; halbschlafend versucht sie es noch einmal, aber umsonst. Der Schreck macht sie ganz wach und nun sieht sie das Lager leer. Sie stürzt aus dem Bette, sucht im Zelt, ruft noch Biren, umsonst. Sie durchläuft verzweifelnd das Gestade, und ahnungsvoll das Haar zerraufend, ruft sie nach Biren, aber nur das Echo antwortet. Endlich erklimmt sie einen Felsen am Meer, erblickt fern das Segel, das ihr des Gatten Flucht verräth; sie schrickt zusammen und stürzt bleich und kalt zu Boden.

Man trennt sich ungern von den schönen und zarten Bildern, und widersteht mit Mühe dem Verlangen, sich durch Mittheilung derselben den Genuß zu verlängern. Allein ihre große Menge würde uns zu weit führen; auch ist Ariost hinlänglich bekannt, und dann fehlt uns doch die Macht seiner Sprache, in welcher jedes Wort malerisch ist. Wir begnügen uns daher, nur dringend zur Betrachtung dieser herrlichen Galerie aufzufordern, in welcher Gemälde jeder Art, die lieblichsten wie die erschütterndsten sich befinden. Wir machen nur noch aufmerksam auf die schöne Episode vom Tod Zerbins, seinem Abschied von Isabellen und deren Trauer (Gesang 24), auf die rührende Erzählung von der standhaften Treue der Isabelle, welche von Rodomont hart bedrängt wird und sich zuletzt auf eine listige Weise durch den Tod von ihm befreit (29); auf die lebendige Beschreibung der Ungeduld des Ruggiero, welcher die Alcina zu einer Schäferstunde erwartet (7); auf die feine Satire von den allegorischen Personen der Zwietracht und des Schweigens (14); auf die anschaulichen Schlachten- und Kampfbilder, besonders den Kampf zwischen Rinaldo und Ferrau (1), zwischen Rinaldo und Sakripant (2), den Krieg Rolands gegen den König von Friesland (9), die Erstürmung von Paris durch Rodomonts unbändigen Muth (14, 16 und 17), Bradamante's Eifersucht und wüthendes Gefecht mit Marfisa (36); dann auf die satirische Reise Astolfs nach dem Mond (34), die spannende Episode von der schönen Ginevra in Schottland, die einen Bruderkampf veranlaßt (4 bis 6) und das ganze Ende des Gedichts vom 44. Gesang an, welches eine unerwartete Wendung in dem

Schicksal des Ruggiero und der Bradamante herbeiführt, sie in neue Leiden und Kämpfe zwischen Liebe und Pflicht verwickelt, die endlich durch die großmüthige Entsagung des griechischen Prinzen gelöst werden.

§. 5.

Ariost's Nachfolger und Nachahmer.

Der Gegenstand der französischen Volkssagen war nun so vielfach erschöpft und bearbeitet, daß weiter nichts mehr zu thun übrig blieb, als ihn durch Verflüchtigungen und durch phantastische Behandlung immer mehr von dem historischen Grund wegzuziehen, um ihn den neuern Forderungen der Kunst gerecht zu machen und das echte Ritterthum der alten Zeit immer mehr nach der modernen Galanterie des Hoflebens umzuformen. Dies ist auch das einzige, was die vielen Nachahmer des Bojardo und Ariosto gethan haben. Wir halten uns daher nicht durch weiteres Eingehen in ihre romantischen Gedichte auf, sondern wollen lieber im Allgemeinen betrachten, wie diese epische Poesie der Italiener im Zusammenhang mit der ganzen Richtung des Volks diese Veränderung erlitt, und welche Ursachen dazu beigetragen haben. Wir halten dabei hauptsächlich die drei bedeutendsten Vorgänger des Tasso, den Berni, Alamanni und Bernardo Tasso, vor Augen; denn die übrigen sind des Anführens nicht werth, indem sie theils auf derselben Bahn wie diese fortgingen und das Epos immer mehr verwässerten, theils ganz geist- und charakterlose Copien älterer Werke lieferten.

Es ist ein trauriges Zeichen für das Genie Berni's, daß er sich mit aller Geduld dazu hergegeben hat, Bojardo's großes Gedicht Gesang für Gesang und Oktave für Oktave durchzugehen und die Erfindung eines Andern in eine neue Form zu gießen. Ohne Zweifel hat ihn zu dieser Arbeit Ariost's Roland bestimmt, dem er auch sichtlich so viel wie möglich nachstrebt. Aber er erhebt sich lange nicht so hoch, wie sein Muster, er hat nicht die poetische Kraft, die Ariost immer mit der Grazie der Sprache zu verbinden weiß, und überhaupt war ein ausgemachter Witzling wie Berni, der sich am kräftigsten in der kleinen persönlichen

Satire zeigte, zu keiner Art von epischer Poesie berufen. Er spielt noch weit öfter als Ariost mit sich selbst, mit seiner Kunst und dem Leser, er steigt viel tiefer als jener zum Publikum hinab, und sein Witz bleibt oft in dem Labyrinth der toskanischen Sprüchwörter stecken. Er wurde deshalb auch hier und da von ernstern Männern, die an seinen kleinern Poesien wol Geschmack fanden, getadelt, wie Gravina (Ragion poet. II, 15) ihm vorwirft, daß er durch seine Behandlung das große Gedicht in eine Spielerei verwandelt habe.

Dasselbe läßt sich ungefähr von Alamanni und Bernardo Tasso sagen, nur daß sie in der Leichtigkeit des Styls und in dem gaukelnden Witz mit Berni nicht wetteifern können. An schöpferischer Armuth und Schwäche, an dem Mangel in selbständigen Dichten stehen sich die drei ungefähr gleich. Berni hat ein genial erfundnes Werk in die niedre Sprache der toskanischen Volksmasse übertragen, Alamanni hat einen altfranzösischen Roman, Giron le Courtoys, und Bernardo Tasso den spanischen Roman vom Amadis Kapitel für Kapitel, ohne viel abzuweichen, in italienische Reime übersetzt. Den Letztern hat allerdings sein Muster in so weit produktiv gemacht, daß er noch eine besondere Episode von Mirinda und Floridante in seine Uebertragung verwebte, aber diese gehört gar nicht in das Gedicht, bleibt darin immer ein fremder Stoff, der mit der Handlung nichts gemein hat, sie nicht befördert noch aufhält, daher sie auch dessen Sohn Torquato als ein selbständiges Gedicht herausgab, und der eigentliche Amadis blieb nach dieser Säuberung unverändert derselbe.

Viel merkwürdiger sind diese drei Dichter aber in derjenigen Art ihrer Behandlung, worin wir die Wirkung ihrer Zeit sehen. Einige Seiten habe ich schon bei Ariost weiter ausgeführt, werde sie also hier nur kurz berühren. Was schon an dem Rasenden Roland gerügt ist, das Vorherrschen des Alterthums und das Verschwinden der mittelalterlichen Mythen, ist hier noch in höherm Grade der Fall. Aber auch die katholische Färbung des alten Ritterepos ist ausgemerzt; der Kampf des Christenthums gegen die Heiden zur Ausrottung oder Taufe derselben, der freudige Glaube der Ritter, ihr Eifer, die Besiegten zu bekehren, findet sich hier nicht mehr. Dagegen theilte sich diesen Dichtern

die Unruhe der wirren Uebergangszustände, die von den damaligen Italienern nur in ihrer Oberfläche geschaut, nicht begriffen werden konnten, die Ermüdung über die alten Richtungen und das Drängen nach neuen in Wissenschaft und Kunst im höchsten Grade mit, ohne daß sie sich doch weder dieses Drängens noch seines Zwecks und Ziels recht bewußt waren. So ward ihr Sinn oberflächlicher, Alles wurde ins Allgemeine verwischt, und die nächste Folge davon war eine auffallend schlechte Charakteristik. Die einzelnen kleinen Züge, welche bei den ältern Dichtern so bezeichnend sind, und aus welchen lebendige Gestalten hervorspringen, werden weggelassen; über das Ganze ist jetzt ein allgemeiner Firniß gezogen, der Alles glättet, nichts Hervortretendes, nichts Greifbares, Solides zeigt, während die allgemeine Aehnlichkeit der Personen sowol die Anschauung als die Tiefe vernichtet. Während noch Bojardo in die Charaktere seiner Helden einging, sich an einzelnen treffenden Zügen gern verweilte, das ganze lebendige Bild derselben in sich verarbeitete und daraus ihre Handlungen und Reden hervorgehen ließ, werden die Schilderungen bei den spätern Dichtern mehr durch Negationen und allgemeine abstrakte Ideen gegeben, in welchen die Poesie nur ihre Schwäche zeigt; während Bojardo die verschiedenen Grade einer entstehenden und wachsenden Liebe einfach und naiv beschreibt, durch die natürlichen Worte der Personen uns zu Theilnehmern an diesen Scenen macht und uns das Drängen ihres Herzens, die Gluth ihrer Gefühle durch die kleinsten Züge lebendig schauen läßt: nehmen die spätern Dichter die kalte Allegorie zu Hülfe, der alte Gott Amor muß die ganze Sache ausmachen, seine Vermittlung und Thätigkeit wird umständlich, aber immer allegorisch beschrieben, die Helden und Frauen verschwinden aus unsrer Anschauung, und sind zuletzt nur die Zielscheibe, auf welche die Liebespfeile abgeschossen werden.

Die Schwäche in der Poesie zeigte sich ferner auch in dem äußern Ausdruck. Man weiß, welche unsägliche Mühe Ariost auf die Ausfeilung seiner Verse verwandt hat, und wie er hierin, wie in so vielem Andern, dem Petrarca gleichkommt. Er hat aber auch hierin, grade so wie Petrarca, den Sinn des Volks getroffen, und nach dem Erscheinen des Rasenden Roland war, wie früher für die lyrische Poesie, so jetzt für die epische eine

Musterform festgeschmiedet. Beide Formen waren, je nach dem Gang der italienischen Poesie, grade in der Zeit festgestellt worden, wo der Einfluß des Alterthums und der modernen Zeitrichtung in den tonangebenden Dichtern grade gleich stark war und beide sich die Waage hielten. Es war daher natürlich, daß die Lyrik, die mehr in der flüchtigen Gegenwart wurzelt und von dieser immer neue Kräfte erhält, länger der überwiegend werdenden antiken Richtung widerstand; aber für beide kam eine Zeit, gegen Ende des 16. Jahrhunderts, in welcher wir den Sieg und das Uebergewicht des Alterthums erkennen. In Tasso's Epos sehen wir das Bemühen, nach dem Muster Virgils Einheit und Ernst in die Handlung zu bringen, wodurch er ganz von der national gewordnen Richtung abweicht, und die Lyrik sollte durch Chiabrera und Testi, welche zu den Formen und selbst zum Geist des Pindar und Horaz zurückzukehren suchten, eine eben so wesentliche Veränderung erhalten. Aber es zeigte sich in der ganzen Poesie des Jahrhunderts dieselbe Schwäche, die dem Eindringen des antiken Einflusses keine selbständige Thätigkeit entgegenzusetzen erlaubte, wodurch allein etwas Großes wäre geschaffen worden.

Durch Ariosto's Gedicht schienen nun, nach italienischem Sinn, die beiden Forderungen des antiken Studiums und der modernen Richtung in dem gehörigen Gleichgewicht gewahrt zu sein, und statt nun die Sache, welche in dieser Art mit ihm beendigt und der gar keine neue Seite mehr abzugewinnen war, liegen zu lassen und neue Wege zu suchen, zehrten eine unzählige Menge Nachahmer bis weit in das 17. Jahrhundert hinein an der einmal festgestellten Form. Aber Ariost's Geist fehlte überall. Es ist merkwürdig, wie kaum 40 Jahre nach Pulci und Bojardo der italienische Geschmack, der zum großen Theil übrigens schon durch Petrarca in diese Richtung gebracht worden war, solche Fortschritte in der Verweichlichung machte, daß die kräftigen und einfachen Gemälde jener Dichter schon nicht mehr gefielen und nicht mehr national waren. Der erste wurde wenig mehr beachtet, der andere mußte von Berni eine glatte Form annehmen. Das wahrhaft Poetische in Bojardo's Gedicht wurde breit gezerrt und mit oft sehr frostigem Witz und mit Sprüchwörtern verwässert; die Tiefe, die in den eigenthümlichen Mythen

des Mittelalters und dem in den alten Romanzen abgespiegelten Geist des Ritterthums, an den sich Bojardo so gerne hielt, ihren Grund hatte, wurde durch Allegorien und ganz unpassende Vergleichungen mit antiken Heroen seicht gemacht, die wahre Kunst wurde der Künstelei und dem enormen Fleiß in Sprache und Versbau aufgeopfert, der einfache und naive Ausdruck, der den Antheil des Kopfes und Herzens an dem Werk und seinem Gegenstand beurkundet hatte, ging in schwülstigem Pomp und ermüdender Anhäufung von nichtssagenden Bildern und Allegorien unter, worin man nur die Wirkung der Rhetorik und Grammatik erblickte; kurz der innere Gehalt wurde über dem äußern Reiz und Schimmer gänzlich vernachlässigt, und so kam man auch dahin, daß, während die innere Einheit des Werks, die Uebereinstimmung der Behandlung und der ganzen Geschichte mit ihrem Gegenstand immer mehr verloren ging, um so mehr sich nun ein Streben nach Einheit in der äußern Form kund gibt, so gut man diese den antiken Dichtern absehen konnte. Dies Alles führte zu der wilden Excentricität des folgenden Jahrhunderts, die in dem Dichter Marino und seinem Adonis ihre Höhe erreichte. Das Streben nach Einheit machte sich aber besonders bemerklich, als die antike Poesie aufhörte, ausschließlich Gegenstand des philosophischen und philologischen Studiums zu sein, und auch in die italienische Poesie überging. Dies war grade die Zeit nach Ariost, wo auch Trissino und Alamanni und Andere mit dem sogenannten heroischen Epos genau nach dem Muster der Iliade und Aeneide auftraten. Die ganze Verirrung der Nachahmer Ariost's hängt aber genau zusammen mit der vorherrschenden grammatischen und kritischen Thätigkeit der Zeit, die die Schwäche der Poesie recht augenscheinlich an den Tag legt, mit den kleinlichen Zänkereien über den Namen der Sprache, den literarischen Kriegen über einzelne Sonette oder gar den Gebrauch einzelner Wörter und Redensarten, mit dem grammatischen Eifer der Crusca und der Entwürdigung der Poesie, wonach manche Gedichte blos der Bereicherung des Wörterbuchs mit toskanischen Sprüchwörtern zu liebe verfaßt wurden.

Diese Veränderung der Poesie ging, wie bei allen europäischen Völkern, gleichen Schritt mit der Veränderung der politischen und wissenschaftlichen Zustände. Die demokratische Bildung

aus Dante's Zeit, die im politischen und bürgerlichen Leben wie in der Poesie Großes hervorgebracht hatte, steht, wenn wir die vielen Uebergänge und Abstufungen unbeachtet lassen, in schneidendem Gegensatz zu dem 16. Jahrhundert. Statt der Freiheit und wilden Gährung, woraus freilich manches Rohe, aber auch ein hoher Sinn und einzelne geniale Naturen hervorgingen, sehen wir jetzt eine gezwungene Ordnung und Einförmigkeit, in welcher die Städte unter dem Willen einzelner Tyrannen oder des ganzen aristokratischen Standes der Kraft und des Lebens beraubt wurden, worin aber das Volk sich über seine Krankheit und Schwäche durch äußern Glanz der Höfe und den Schimmer der Kunst blenden ließ. Eben so wenig merkte man, wie die wahre Poesie unter dem Schmuck der äußern Form und der blendenden Rhetorik nach und nach verloren ging. Der Sinn für ein gemeinsames Vaterland war nur wenigen Italienern wie dem Dante eigen, und konnte es nicht sein. Im Süden herrschten griechische, arabische, französische und spanische Elemente, im Norden germanische, und die in der Mitte liegende Kirche wußte die Trennung immer zu erhalten, um beide leichter zu bekämpfen und sich auf ihre Kosten zu vergrößern. Dies war schon im 13. Jahrhundert, wie wir bei Dante gesehen haben, kein günstiger Zustand für ein Epos. Wenn aber allerdings damals einzelne Staaten mit bewundernswerther Kraft sich erhoben hatten, so war dieser Geist der Freiheit, der Handlung, der die vielen kleinen Republiken immer in Gährung, die Bürger immer auf der Lauer gegen die Feinde ihrer Rechte erhalten hatte, bald nach der letzten großartigen Erhebung gegen die deutschen Kaiser erschlafft. Die einzelnen Staaten hatten sich in sich abgerundet, das rege bürgerliche Leben hatte sich in das stille Privatleben verwandelt, und dieses bildete sich um so schneller aus, je mehr es die gleichzeitig aufblühenden Künste in Anspruch nahm, die ihm zu dem Wohlstand Bequemlichkeit, Sicherheit und Glanz gaben. Mit der Armuth und Einfachheit verschwand aber auch, wie überall, die Freiheit, und mit dem einreißenden Sinn für Behaglichkeit und Genuß ward das Volk abhängig von Einzelnen, die dazu die meisten Mittel hatten. So gestalteten sich die Staaten durch die verschiednen Grade bürgerlichen Ranges zu einer starren Pyramide und beugten sich zuletzt in ihrer Trägheit

unter das Joch eines Mächtigen, der die Spitze bildete. Dieser hatte nun allein den Ueberblick und erhielt die Verbindung nach Außen. Alle Sorge und Thätigkeit des Volks aber war nach Innen gerichtet, auf das Einzelne, Kleinliche; sie ward bei der allmähligen Befestigung der Dynastien immer mehr beschränkt und zületzt in der Form und dem Ceremoniel, womit die vielen Höfe sich umgaben, ganz ertödtet.

Der Staat ging also in den Hof auf, und wer nun noch Ehrgeiz hatte, widmete sich nicht mehr dem Dienst des Vaterlands, wie zu Dante's Zeit, sondern suchte sich beliebt zu machen. Auf der andern Seite hatten manche Usurpatoren ihre Stellung dadurch erhalten und in ihrer Familie befestigt, daß sie der Eitelkeit des Volks durch einen gewissen Glanz und Aufwand schmeichelten, wovon einige Strahlen und Vortheile auch auf die untern Klassen übergingen. Hierzu mußten aber neben den Wissenschaften hauptsächlich die Künste dienen. Daher wurden die Fürsten und vorherrschenden Familienhäupter Mäzenaten. Wenn freilich nur wenige eine solche Politik aus eigner Einsicht befolgten und die meisten, von dem allgemeinen Strudel und der Begeistrung der hofseligen Künstler hingerissen, dieselbe nur nachahmten, so sahen sie doch bald alle die großen Vortheile derselben ein, indem sie dadurch besonders die Gelehrten und Dichter, die allein in einer unabhängigen Stellung dem Bestehenden gefährlich werden konnten, ganz in ihren Sold bekamen. Es gestalteten sich also die Verhältnisse ungefähr so wie in Rom unter den Kaisern zwischen Patronen und Klienten, und an manchen Orten war der ganze kleine Staat der Klient seines Herrschers. Wie unangenehm auch diese Verhältnisse besonders für die Dichter waren, so wußte man es nicht besser; wer nicht bei Hofe gut angesehen war, galt entweder nichts, oder hatte die größte Mühe, sich einen Namen zu machen. In den meisten Biographien der Dichter jener Zeit lesen wir daher, daß diese aus Mangel an eignem Vermögen genöthigt waren, bei Hof einen Dienst zu suchen. Besonders wußte die Kirche, die in der öffentlichen Meinung eine Hauptstütze gegen die versuchten ernsten Angriffe suchte, die Dichter und Gelehrten an sich zu fesseln, was ihr mit ihren Pfründen u. dergl. Mitteln leichter gelang, als den Fürsten, welche durch Kriege oft erschöpft waren

und denen nicht die ganze gläubige Christenheit ihren Aufwand bezahlte. Man weiß, welche unglaubliche Zahl von solchen Leuten Leo X. ernährte, daß ein späterer Kardinal ihrer 400 von seinem Tisch speiste, man kennt die gepriesenen Verhältnisse an dem Hof der Medici, unter welchen freilich Lorenzo aus reinern Gründen und aus wahrer Liebe zur Sache handelte, und kurz, in ganz Italien war keine so kleine Dynastie, von den Este in Ferrara, Gonzaga in Mantua, Visconti in Mailand, dem Herzog von Urbino bis zu den Aristokraten in Venedig und Genua und zu den Prälaten, die nicht ihre Dichter- und Gelehrtenakademien hatten. Dafür mußten denn diese ihre Patrone fortwährend verherrlichen, und mancher Papst, Fürst und Kardinal verdankt seinen Namen nur den Gesängen der Dichter und ihren Dedikationen. Fürsten und Dichter kannten auch wol den Werth dieser Gegenseitigkeit, und es bestand unter ihnen eine stillschweigende Uebereinkunft, wobei meistens die Fürsten sich am besten standen. Und wenn auch die Poeten hundertmal in ihren Erwartungen betrogen wurden, so drängten sie sich doch immer wieder an die Herrscher, die etwas bezahlen konnten, wie noch im 17. Jahrhundert die Königin Christine von Schweden mit dem Rest ihrer Einkünfte sich einen scheinbar glänzenden Hof von solchen Dichtern bildete.

Diese Geschenke und Ehrenbezeigungen für die Dichter hätten nun an sich der Poesie nicht geschadet, aber wenn selbst die genialsten unter ihnen die Freiheit ihres Dichtervermögens an die Höfe verkauft hatten, so mußte diese Kunst unrettbar zu der Schwäche des 17. und 18. Jahrhunderts herabsinken. Schon mit Petrarca hatte diese unglückliche Sucht des Patronats angefangen. Dieser gefeierte Dichter hatte manchen Fürsten, wie dem schwachen König Robert von Neapel, eine Art von moralischem Zwang angethan, und sich von ihnen ehren und beschenken lassen, und hatte selbst den Feinden seines Vaterlands geschmeichelt. Ein Hof war ihm auch gar nicht genug, und er wußte zu gleicher Zeit von 8 oder 10 Höfen, die sich oft sogar feindlich gegenüberstanden, Nutzen zu ziehen. Die Akademien, die gleich darauf von allen kleinen Dynasten gestiftet wurden, **vollendeten das Unglück der Poesie, welcher die Gelehrsamkeit zum Theil den Hof öffnete, und die Fesseln schmiedete. In**

Florenz war dies nun freilich unter Lorenz von Medici noch nicht der Fall; allein dies hing von dessen Persönlichkeit ab. Er selbst war ein trefflicher Dichter, hatte wenigstens den feinen Geschmack und hohen Sinn, um das Geniale und Vortreffliche zu verstehen und zu schätzen, und seine platonische Akademie setzte dem Zwang der Curie ein freies geistiges Forschen entgegen, während das wetteifernde Bestreben seiner Kunstakademie, aus welcher ein Michel Angelo hervorging, den Geist in die begeisterte Stimmung versetzte, die zum lebendigen Schaffen nöthig ist, und doch auch wieder das bewegte politische Leben an der Spitze eines republikanisch gesinnten Volks vor der Einseitigkeit einer abgeschloßnen Gelehrsamkeit bewahrt. Dort war noch kein Ceremoniel, das den Dichter fesselte, kein Schmeicheln, das ihm eine Jahresrente einbrachte, keine ängstliche Rücksicht des Anstandes und der Etikette: dort war Freiheit des Dichtens und Schaffens, dabei äußere Gleichheit und reger Wetteifer, denn Gönner, Gelehrte und Dichter standen auf derselben Stufe, und jeder derselben war in seiner völligen Freiheit von Allem umgeben, was das Leben an großen Interessen und an erhebenden Werken darbieten kann. Dort konnten ebenso die ungeschlachten Sonette eines Burchiello und die sehr freie Correspondenz des Pulci und Matteo Franco, wie die geistlichen Gedichte der Lucrezia Tornabuoni, die anmuthigen Carnevalslieder des Lorenzo, wie der geniale Morgante geschaffen und genossen werden. Die Liebe zur Poesie gab hier den Trieb, der allgemein geweckte Kunstsinn belebte ihn und gab zugleich das Gegengewicht gegen die Gelehrsamkert, und die Phantasie war frei in ihrem Wirken. Doch das hier gegebne Beispiel war sehr gefährlich zur Nachahmung an Höfen, an welchen Lorenzo's Geist nicht herrschte. Die Gelehrsamkeit hatte sich überall unter den Schutz und in gewisser Hinsicht auch unter den Zwang der Höfe begeben, weil sie davon meist nur Vortheil hatte und als eine theils nützliche, theils auch nach Umständen zu fürchtende Macht unabhängiger und auf soliderer Grundlage stand. Mit ihr war aber auch die gelehrte Poesie (wir haben schon früher diesen Ausdruck im Gegensatz zur Volkspoesie erklärt) in dieses Joch gerathen; sie wurde nun Hofpoesie und der Dichter Hofmann. Wenn diese Selbstfesselung schon ein Zeichen ihrer Schwäche war,

so sank sie durch ein solches fortwährendes Verhältniß immer mehr zu der niedern Stufe herab, auf welcher sie in den folgenden Jahrhunderten so wenig nur Beachtenswerthes hervorgebracht hat. Es war etwas ganz Anderes, wenn Pulci seinen Morgante dem gleichgestimmten freisinnigen Dichter Lorenz von Medici und den platonischen Freunden der Dichtkunst vorlas, als wenn Bojardo, Ariosto und Tasso ihrem Hofe zu Ferrara ihre großen Gesänge vortrugen oder Alamanni sein Gedicht vom Landbau und seinen Girone dem König Franz I. von Frankreich zu lieb verfaßte. Das erste auffallende Kennzeichen dieser Hofpoesie sind die widerlichen Schmeicheleien, womit die Fürsten auf eine ganz unerklärliche Art in die Handlungen und Abenteuer der alten Ritter hineingezogen werden. Keiner jener Dichter hat wol diese Schmeicheleien weiter getrieben als Ariost (wenn wir nicht die spätern albernen Vergötterungen der Königin Christine von Schweden hierher rechnen), und daher sind sie noch besonders bei ihm angeführt worden. Bei den frühern Epikern zeigt sich noch einiges Nationalgefühl, eine warme Theilnahme an dem Schicksal und den Gefahren, die nicht allein ihrer Vaterstadt, sondern dem italienischen Volk drohen, und eine Feindschaft gegen den Angreifer ihres Landes. Wenigstens spricht sich dies Gefühl gegen den Einfall Karls VIII. von Frankreich in Italien aus. In Cieco's Mambriano kommen häufige satirische Ausfälle gegen diesen Feind Italiens vor. Auch Bojardo, der Alles ernster und tiefer faßte, klagt am Ende des 2. Buchs seines Orlando, daß ihm die politischen Begebenheiten und die Rüstungen gegen Italien die fröhliche Stimmung rauben, die ihm zum Dichten nothwendig sei. Durch ganz Italien höre er klagen, so daß er kaum athmen, viel weniger singen könne. Er führt dann sein Gedicht bis zum 9. Gesang des 3. Buchs fort; aber als das französische Heer die Alpen übersteigt und sich in der Lombardei ausbreitet, bricht er vor Schmerz seine Erzählung ab. Bei den spätern Dichtern war aber der Gesichtskreis augenscheinlich beschränkter; ihr Sinnen war nur auf die Gunst des Hofes, an dem sie sich grade befanden, und auf den aus ihr zu ziehenden Nutzen gerichtet, so daß sie ihr Vaterland vergaßen, und selbst manche, wie Alamanni, die Feinde desselben, wie den König Franz I., mit den übertriebensten Schmeicheleien über-

schütteten. Wenn wir aber etwas tiefer sehen, so lassen sich aus dieser Hofpoesie noch andere Veränderungen und Gebrechen entdecken.

Die alte Einfachheit, Wahrheit und Natur konnte an den Höfen nicht lange bestehen und machte einer äußerlichen Flachheit und Einförmigkeit Platz, und einer Sucht, Alles zu ebnen und zu glätten, wodurch das Dekorum und die äußere Würde, eine mächtige Schutzwehr der Großen, geschaffen wurde, das nun an die Stelle der Gesinnung kam. Dieser äußere Zwang mußte aber sehr nachtheilig auf die geistige Ausbildung wirken. Man sah auf der glatten Oberfläche des Hoflebens nichts Eckiges und Hervorragendes mehr, unter jenen Menschen kein naives Hervorbrechen der Empfindung, keinen Sturm der Leidenschaften, daher auch keine Einzelheit, keine ausgebildete Persönlichkeit, sondern Alle nach demselben Maaß und in derselben Form sich bewegend. In solchen Umgebungen, bei solchem Zwang, solchem Mangel an Naturanschauungen mußte auch den Dichtern die Kraft und das innere Leben schwinden. Man sieht auch die Schwäche derselben gleich schon in ihrer Wahl des Stoffs. Pulci und Bojardo hatten noch etwas Selbständiges aus innerer Kraft geschaffen, Ariost, obgleich in seiner Behandlung selbständig, zehrte schon an fremder Kraft; aber Berni, Alamanni, Bernardo Tasso und ihre vielen Nachfolger zeigten eine völlige Erschöpfung in der Conception eines großen Gedichts, sie wußten nur eine fremde Schöpfung, ohne kaum etwas dazu zu geben, in das Gewand und den Schnitt zu bringen, den ihre hoffelige Zeit verlangte. Dieselbe Veränderung ging auch mit dem Ausdruck vor. Die Zeit, die das freie, kräftige Wort vertragen konnte, war nicht mehr an den Höfen; die Ungebundenheit und oft fröhliche Ausgelassenheit neben der Frömmigkeit, das Derbsinnliche neben der zartesten Empfindung, die Sittenroheit neben der strengen Ritterlichkeit, diese Abwechselung von Licht und Schatten, welche die ältern Gedichte zu einem so anziehenden Ganzen machten, waren nun nicht mehr erträglich; aber an ihre Stelle trat Einförmigkeit, Glätte, Frost und Eleganz. Was die frühern Dichter kräftig und kurz ausgesprochen hatten, mußte nun der Etikette zu lieb angedeutet, umschrieben und durch Negationen beigebracht werden; daher die vielen wässerigen Amplificationen,

Umschreibungen und häufigen leeren Gleichnisse, womit diese Verbesserer älterer Gedichte den natürlichen Ausdruck verdarben. Dafür hatte man aber die Rhetorik, Sophistik und Grammatik ausgebildet, und diese mußten in der äußern Sprache ersetzen, was dem innern Gehalt abging. Die große Mühe, welche mit besonderer Vorliebe auf die technische Ausbildung der Gedichte verwendet wird, ist ein Zeichen von abnehmender poetischer Kraft. Man weiß, welche saure Arbeit Ariost, sowie Petrarca, mit der Ausfeilung und Glättung seiner Verse hatte, man kann noch aus den Manuscripten sehen, wie oft Berni zwei-, dreimal ausstrich, verbesserte und versetzte. Diese und Alamanni, Bernardo Tasso, Lodovico Dolce und die Andern unterscheiden sich alle von den frühern Dichtern durch höchste Eleganz, grammatische Richtigkeit, schönen Periodenbau, aber das innere Leben, die eigentliche Poesie fehlte, und man sah sie nur das leere Gehäuse von prunkhafter Rhetorik aufbauen. Die Zeit suchte jetzt nur an der Oberfläche herum, und hierhin vermochten die Dichter nichts anders als den Anstand und die Eleganz zu setzen. Man hat dieses Dekorum als eine Folge der Tugendforderung der Zeit darstellen und daraus ableiten wollen, daß überhaupt Sitte und Lehre durch die erwachte Beaufsichtigung der Kirche viel strenger geworden seien. Allein es war da, wo es unter diesen spätern Epikern vorkam, nur eine Folge der Schwäche. Das Jahrhundert war durchaus nicht tugendhafter als die Zeit des Lorenzo von Medici, die Beaufsichtigung der Kirche unter einem Leo X., Alexander VI. und den meisten andern Päpsten nichts weniger als streng. Aber die Hofpoesie scheute den wahren natürlichen Ausdruck und übertünchte manche Schlüpfrigkeit mit Witzeleien, wodurch sie nur gefährlicher wurde. Wir sehen einen ganz bedeutenden Unterschied zwischen den Werken, bei welchen mehr an das größere Publikum gedacht wurde, und denjenigen, für welche besonders der Hof Kunstrichter war. Welche Zügellosigkeit, aber auch Kraft und meisterhafte Zeichnung der Natur in den Lustspielen des Machiavell und Peters des Aretiners, selbst Berni zeigte sich in seinen satirischen Sonetten, die in die Volkspoesie gehören, als schöpferischer und kräftiger Dichter. Dagegen welche frostige Rhetorik und Geschraubtheit in den Trauerspielen des Trissino, Rucellai, Alamanni, und in den Epen, welche alle zur

Gelehrten- und Hofpoesie erhoben wurden. Alle diese Umwandlungen des Epos gingen stufenweise vor sich, in dem Maaße als sich das äußere und innere Staatsleben in der angegebnen Art sehr schnell gestaltete, und das Epos hätte wol in Tasso's Jerusalem die Spitze des Langweiligen und Frostigen gefunden, wäre Tasso nicht ein anderer Dichter als Alamanni und Dolce gewesen. Denn in gewisser Beziehung finden die meisten Veränderungen dieser Dichtart in Tasso ihren Schluß.

Diese Umgestaltung des Staatslebens, welche die Poesie untergrub, schadete nun der Wissenschaft wenig, welche ihrerseits auch Veränderungen durchmachte und durch diese auf die Poesie wieder sehr stark wirkte. In dem ganzen Zeitalter seit Lorenzo von Medici herrschte eine rege Thätigkeit des Verstandes und eine Tendenz zur Reflexion, welche auf die Betrachtung des politischen Lebens wie auf die abstrakte Wissenschaft einen großen Einfluß hatte und die Schöpferkraft der Phantasie hemmte. Die Wissenschaft erhob sich und fing an, den Grundstein zu dem Gebäude zu legen, an dem sie noch immer in stetiger Weise fortbaut. Sie errang die ersten Siege über die finstere Theologie des Mittelalters, und zwang selbst diese, der Reflexion ihr Recht einzuräumen. Es kommt uns hier nur darauf an, den Gang in der Behandlung der Historiographie anzudeuten, weil diese sich mit dem Epos am besten vergleichen läßt. Die Geschichte verfährt von Anfang an im 13. und 14. Jahrhundert mehr chronikenartig, zeichnet das angeschaute öffentliche Leben, in welchem die Historiker handelnde Personen waren, mit Wärme und so poetischer Stimmung auf, daß ihre Gemälde manchem Epos zur Grundlage hätten dienen können. Dies war die für Italien so große Zeit des Dino Compagni, Villani, Velluti, aus welcher auch Dante die epischen Züge zu seiner Göttlichen Komödie genommen hatte. Naive Einfachheit und Unbefangenheit, ein gesunder biedrer Sinn und Liebe zum Vaterland zeichnet sie aus, ist aber oft von einer derben, rauhen und schmucklosen Außenseite verborgen. Dies wäre die eigentliche Zeit für das Epos gewesen, wenn die sonstige Entwicklung der Italiener ein solches nationales Gedicht zugelassen hätte. Auch Gino Capponi, der gegen Ende des 14. Jahrhunderts lebte, gehört noch unter die Historiker und Staatsmänner, an welchen man keinen Einfluß des neu

erwachten und nun überwiegenden Studiums des Alterthums gewahr wird. Mit praktischem Verstand und richtigem Urtheil erfaßte er die Lage des Staats. Wie Boccaccio, Sacchetti und Ser Giovanni in ihren Novellen die Schwächen der Geistlichkeit mit Spott gegeißelt hatten, so zürnt er mit bitterm Groll und Wärme für sein Vaterland über den schädlichen Einfluß derselben auf das Staatsleben und über die Abhängigkeit derselben von der Kirche. In den historischen Werken des 15. Jahrhunderts aber, wie z. B. in denen des Poggio und Lionardo Aretino, ist eine vorherrschende Gelehrsamkeit in den Schriften des Alterthums entschieden bemerklich, und wie diese etwas später dem Epos gefährlich wurde, so schadete sie hier bedeutend dem historischen Werth der Werke. Aber das Studium des Alterthums hatte auf den kirchlichen Sinn dieser Historiker dieselbe Wirkung wie auf den der Dichter. Denn Poggio stellte seine sehr aufgeklärten Religionsbegriffe und reformatorischen Ansichten zu derselben Zeit auf, wo wir auch in den Reali di Francia und in der Spagna eine gewisse Kälte gegen das Papstthum bemerken, und wo Pulci sich mit so erstaunenswerther Freiheit des Geistes über Kirche und Moral äußert. Noch einen Schritt weiter sehen wir dann bei den Historikern, wie Giov. Cavalcanti und Bernardo Rucellai, die letzte Wirkung dieser Alterthumsgelehrsamkeit, die äußere Eleganz und den rhetorischen Schmuck in den vielen selbstgemachten prunkvollen Reden, ebenso wie wir auch das Rhetorische in den letzten Bearbeitern der Rolandssage vorherrschen sehen. Die Geschichtschreibung geht in ihrer Entwicklung dem Epos immer einen Schritt voraus. Aber sie kommt zu einem grade entgegengesetzten Resultat, und hat in stufenweiser Vervollkommnung der Epoche ihre Meisterschaft errungen, als das Epos in jedem neuen Versuch seine zunehmende Schwäche zeigt. Mit der verständigen und philosophischen Behandlung der Geschichte, wodurch sie in dem scharfsinnigen Geist des Machiavell zur Wissenschaft erhoben wurde, war auch an sich schon die Zeit des Epos vorüber. Man suchte alle Ereignisse und Thaten der Helden nach ihrem Zusammenhang und ihren Ursachen in Verbindung zu bringen und betrachtete nun mehr philosophisch und kritisch den allgemeinen Gang der Entwicklung der Menschheit und der Völker im Großen. Dadurch ward das Gemälde viel

weitläufiger, der geistige Blick viel ausgedehnter, aber je mehr die Wissenschaft gewann, desto mehr ging der epischen Poesie verloren. Die einzelnen Helden verschwanden in der Betrachtung der Folgen ihrer Thaten und der Mitwirkung des Geistes der Zeit und des Volkes; die genauere Kenntniß des Zusammenhangs zwischen den Ursachen und Wirkungen löste den Zauber des Wunderbaren in den Thaten der Helden, die früher nur an sich außer allem Zusammenhang angestaunt wurden, und verdarb auch den Geschmack an den frühern Erzeugnissen dieses Wunderglaubens. Dieser allgemeine Geist der Wissenschaftlichkeit, der sich aller Thätigkeiten des praktischen und des rein geistigen Lebens bemächtigt hatte, zeigt sich nun auch bei den Epikern nach Ariost in der überall prangenden Gelehrsamkeit und Reflexion. Sie wissen die alten Ritter nicht mehr herauszufassen und sie uns voll Charakter und Leben hinzustellen, sondern können sie uns nur durch ein nebeliges Medium von abstrakten Betrachtungen in der Ferne zeigen. Die frühern Epiker und auch noch Pulci hielten sich genau an die alten Ueberlieferungen und Volkssagen, weil diese ihrer poetischen Kraft einen lebendigen Stoff zu bearbeiten gaben; später war aber das Ritterthum, zu welchem die wissenschaftliche, politische und diplomatische Zeit alle Beziehungen abgeschnitten hatte, zu einer ganz abstrakten Idee geworden, und die Dichter paßten dieser eine Menge moderner Ansichten an, die mit dem Ritterthum nichts gemein hatten. Alles drängte nach einer neuen Gestaltung der Verhältnisse und nach neuen Geistesrichtungen.

Durch diese Wissenschaftlichkeit und Reflexion, die in jeder andern Hinsicht freilich ihren unbestreitbaren Werth hatte, ging dem Epos endlich noch ein Hauptreiz verloren, nämlich die Naivetät, womit die alte Zeit das Religiöse und Fromme der ersten Volksdichter mit dem Schlüpfrigen, das ein Nationalzug ist, verband. Diese Naivetät war den Italienern durch die alten Sagensänger der Franzosen und durch die Provenzalen zugekommen, und noch in Boccaccio's Novellen finden sich viele Züge dieser eigenthümlichen Vermischung. Später aber ging das Religiöse und Fromme durch die Form verloren, das Schlüpfrige verlor seine Naivetät und diente nun dem Witz zu einem gefährlichen Spiel. Dies hatte zum Theil die Hierarchie mit ihrem beharrlich durchgeführten System verschuldet, den Kultus,

die Wissenschaft, die Literatur, das künstlerische und politische Leben so lange als möglich in einem bleibenden, unverrückten Zustand zu erhalten, das innere Fortschreiten niederzudrücken und die äußere Einwirkung abzuhalten. Dadurch mußte die Religion und mit ihr gar Manches, was selbst voller Leben zum Fortschritt lebendig mitgewirkt hätte, zur todten Form erstarren, auf welcher freilich die Kirche auch desto fester saß. Als die Wissenschaft endlich mit Gewalt durchbrach, war es das heidnische Alterthum, welches ihr den Weg bahnte, und mit diesen Waffen vermochte sie nicht die alte Form zu zerstören, die unter dem Stempel des Christenthums dem Volksgeist geheiligt war und in der verjährten Knechtschaft des Volks ihre Festigkeit erlangt hatte. Daß diese Knechtschaft und die dadurch erzeugte Stumpfheit des Volkes das Grundübel war, sieht man, wie aus der ganzen politischen Geschichte, besonders auch daran, daß die einzelnen Reformatoren, die ernstlich auf Verbesserungen und auf Freiheit von der Glaubensdespotie drangen, auf das Volk nur dann einen vorübergehenden Einfluß ausübten, wenn sie auch republikanische und sogar demokratische Grundsätze mit ihren theologischen Lehren verbanden. Die Masse begriff nichts von der Reinigung des kirchlichen Systems und wurde durch die Schrecken des Interdikts und des Fegfeuers bald wieder unterworfen. Das höhere Publikum aber, neben den Gelehrten, war durch die politischen Gestaltungen und durch seine zeitlichen Vortheile an die Höfe gekettet, die ebenfalls ihres Vortheils wegen es mit der Kirche und gegen die Völker hielten und an dem kirchlichen System festhingen. Nur zur Zeit des Uebergangs der Republiken in die Monarchien, wo das Alte mit dem Neuen wechselte, zur Zeit des Pulci, der daher auch neben der alten naiven Gesinnung schon die echte freie Wissenschaftlichkeit verräth, waren die höhern Angelegenheiten des geistigen Lebens zur Sprache gekommen. Um diese Zeit war es den Dichtern, die zugleich den lebendigsten Theil an dem neuen Schwung der Philosophie nahmen, noch heiliger Ernst um die große Religionsfrage, welche anderswo im 16. Jahrhundert entschieden wurde. Aber sie standen auch noch viel höher über dem Volk, als die spätern nach Ariost, welche ein Publikum antrafen, das in allen andern Richtungen von eben den frühern Dichtern weit ausgebildet

war. Dieses Publikum, das seine schon vorher vorherrschend gewordne Liebe zur äußern Form an den Höfen erst recht genährt hatte, fing an, eine gewisse Herrschaft auf die Poesie, die ja zum Theil Hofpoesie geworden war, auszuüben, wodurch sie eben das nationale Gepräge erhielt. Aber auf die früher so stark angeregte und so kühn ausgesprochne Aufklärung und Geistesfreiheit war ein solches Publikum natürlich gar nicht eingegangen, und jemehr Dichter und Publikum sich einander näherten, destomehr gingen jene von der Berührung der ernstern Fragen ab und hielten sich zum Vergnügen des letztern mehr an witzige Spötteleien über das äußere Leben der niedern Geistlichkeit. Dies war eben ein unglückliches Zeichen der schon in andrer Hinsicht bemerkten Schwäche und Erschöpfung, daß die Tonangeber der geistigen Bildung nicht auf ihrer Höhe stehen geblieben waren, sondern zu der Masse herabkamen, sich nach deren Forderungen richteten und nach ihrem Beifall geizten, was zum Theil darin seinen Grund mag gehabt haben, daß die philosophische Bildung, die an Lorenzo's Hof durch die platonische Akademie einen so großen Fortschritt gemacht hatte, später wieder sank, oder vielmehr demjenigen Dichter, der den allgemeinen Beifall für sich gewonnen und dadurch der epischen Poesie ihre bestimmte Regel gegeben hatte, dem Ariosto, gar nie zu Theil geworden war.

Dies waren die Hauptursachen, welche an der epischen, wie überhaupt an der dichterischen Kraft der Italiener zehrten. Dabei ist die Menge von Dichtern kaum begreiflich, die sich immer wieder über denselben Gegenstand hermachten, wol eher noch die materielle Fruchtbarkeit bei gänzlicher Leere des Geistes, wie denn Lodovico Dolce nicht weniger als fünf große Epen zu Stande brachte, und sein halbes Leben nichts anders kann gethan haben, als in Versen erzählen. Es kam eben nur noch auf elegante Sprache und zierliche Form an. Dabei übte die Malerkunst, die grade jetzt in ihrer Blüte stand, auf alle Richtungen einen unbeschränkten Einfluß. Und sowie man in dieser nach der rauhen Kraft und Erhabenheit des Michel Angelo, Pulci's Zeitgenossen, ein Uebergehen zum Weichen, Sanften und Zarten bemerkt, so zeigt sich in der Hofpoesie bei zunehmender Schwäche eine Neigung zum Zarten, Malerischen, zur Idylle,

die mit besondrer Vorliebe von den Italienern in aller Form bearbeitet wurde. Im Epos aber führte dies zu den Fehlern der Künstelei, der ausschließlichen Bemühung um zierliche Formen und Eleganz der Sprache, der rhetorischen Bilder und Anhäufung der Gleichnisse, während wir den gänzlichen Mangel an Schöpferkraft, Charakteristik, Höhe und Tiefe, an großartiger Auffassung der menschlichen Verhältnisse, ein ängstliches Beseitigen aller geistigen Interessen in jener gährenden Zeit, ein völliges Ignoriren der großen Fragen, die alle großen Köpfe in den andern Ländern beschäftigten, mit Bedauern wahrnehmen müssen.

§. 6.

Das heroische Epos.

Ehe wir zum Schlußstein der romantischen Epik in Italien, zum Tasso gelangen, ist es nothwendig, noch einer Richtung, die sich auch bis zu Tasso erstreckt, kurz zu erwähnen. Wir haben früher die italienischen Dichter in zwei große Parteien, die der gelehrten Dichter und der Volksdichter getheilt, welcher Unterschied besonders seit dem 15. Jahrhundert bemerklich wurde. Die romantischen Epiker hielten sich ziemlich in der Mitte, doch mit solchen Schattirungen, daß man im Verlauf der Geschichte den Einfluß der Gelehrsamkeit immer mächtiger werden sah. Denn während die ersten rohen Bearbeiter des französischen Stoffes noch ziemlich nahe dem Volkslied standen, während Pulci zuerst aus dem Epos ein echt italienisches Gedicht geschaffen hatte, kämpfte schon im Ariost die Gelehrsamkeit mit italienischem Geist und neuerer Auffassungsweise und wird in dessen Nachfolgern immer überwiegender, bis das romantische Epos mit dem eigentlichen gelehrten oder sogenannten heroischen Epos in Vielem zusammentrifft. Dieses heroische Epos hat sich neben dem romantischen aus demselben Boden erzeugt. Während man aber auf der einen Seite dem romantischen Gedicht nach den Erfordernissen der Geistesrichtung aus den Alten Nahrung, eine gewisse Haltung und dichterische Würde verleihen wollte, packte man auf der andern Seite die alten Klassiker selbst an und gab ihnen ein romantisches Gewand. Dies war der

Anfang, der nachher zu dem eigentlichen heroischen Epos in Italien führte. So suchte schon 1491 ein florentinischer Priester, Ser Jacopo di Carlo, die Iliade mit romantischer Weitschweifigkeit zu erweitern und fortzusetzen. Sein großes Gedicht: Il Trojano, dove si tratta di tutte le battaglie che fecero li Greci con li Trojani, beginnt mit der Eroberung des goldnen Bließes, geht vom Trojanischen Krieg auf die Gründung Roms über, und hier noch bis auf die Zeiten des Jugurthinischen Kriegs und sogar bis auf Cäsar. Ein anderer unbekannter Dichter, wahrscheinlich aus Bologna, suchte eben so die Aeneide romantisch einzukleiden und dann ungebührlich auszudehnen, wie man aus dem Titel sehen kann: Incomincia il libro de lo famoso et eccellente poeta Virgilio Mantovano, chiamato la Eneida volgare, nel quale si narrano li gran facti per lui descripti, ed appresso la morte di Cesare imperadore, con la morte di tutti li gran principi e signori di gran fama, li quali a li dì nostri sono stati in Italia, come leggendo chiaramente potrai intendere. Hierher müssen wir noch einige spätere Versuche aus dem 16. Jahrhundert anreihen. Lodovico Dolce, der eigentlich nur durch seine erstaunliche Vielschreiberei berühmt ist[1]), unternahm es gar, den Homer und Virgil zusammenzuschmelzen und ihnen ein romantisches Gepräge zu geben. Der Titel seines Gedichts heißt: l'Achille e l'Enea di Messer Lodov. Dolce, dove egli tessendo l'historia della Iliade d'Homero a quella dell' Eneide di Virgilio, ambedue l'ha divinamente ridotte in ottava rima. Der ungeheure Stoff wurde in 55 Gesänge abgetheilt. Derselbe Dichter behandelte

---

1) Lodovico Dolce war viele Jahre mit dem Verbessern und Commentiren der Ausgaben des berühmten Verlegers Gabriele Giolito beschäftigt; dabei schrieb er drei Bücher über die Gemmen, eine italienische Grammatik, viele Sonette und Satiren, acht Trauerspiele, mehrere Lustspiele, übersetzte die Reden des Cicero, die Satiren, Episteln und die Ars poetica des Horaz und Ovids Metamorphosen in Ottava Rima. Aber alle diese Arbeiten ließen ihm noch Zeit, sechs große epische Gedichte zu verfertigen: Sacripante Paladino in 10 Gesängen, Le prime imprese d'Orlando in 25 Gesängen, Achille ed Enea in 55 Gesängen, Ulisse in 20 Gesängen, Palmerino di Oliva in 32 Gesängen und Primaleone, figliuolo del re Palmerino in 39 Gesängen.

ebenso auch die Odyssee. Der Ferraresische Dichter, Giambattista Giraldi, bearbeitete das ganze Leben des Herkules in einem romantischen Gedicht, Dell' Hercole, welches er seinem Herrn und Gönner, dem Herzog Herkules II. von Ferrara, zu Ehren dichtete und in welchem er in der That den Herzog in grader Linie von dem alten thebanischen Helden abstammen ließ.

Alle diese Bearbeitungen fanden aber bei dem gelehrten Publikum wenig Anklang, schon deswegen weil sie in italienischer Sprache geschrieben waren, und dann, weil man die Gedichte über dieselben Gegenstände viel besser in der alten Originalsprache lesen konnte. Man kam daher auf die Idee, auf eignen Füßen zu stehen und zeitgemäße Gegenstände zu besingen. Hier trat nun der merkwürdige Umstand ein, daß man jetzt an der alten lateinischen Sprache hing, mochten nun diese gelehrten Dichter mit ihrer Zeit nicht recht fortgehen, oder von der Würde ihres Gegenstandes nicht ganz durchdrungen sein. So schrieb Sannazaro sein Gedicht De partu Virginis, Vida seine Christiade, Riccardo Bartolini seine Austriade oder De bello Norico in 12 Gesängen. Auch noch in der Mitte des 16. Jahrhunderts kommen drei lateinische Epiker vor, Fracastoro schrieb ein Gedicht Joseph, Gerolamo Falletti De bello Sicambrico und Lorenzo Gambara eine Colombias über die Entdeckung Amerikas.

Dem Trissino war es vorbehalten zu zeigen, daß sich die italienische Sprache auch für ernste Gegenstände eigne, und wie er dies schon früher mit seinem Trauerspiel Sophonisbe gezeigt hatte, so wollte er es jetzt mit einem Epos versuchen. Zu seiner Zeit kam es eben soviel auf die Sprache, überhaupt die Form, als auf die Sache an, was der von da immer fortgesetzte Streit über die Sprache und deren Brauchbarkeit und Vorzüge beweist, und manches Gedicht verdankt die hohe Stelle, die ihm die Crusca anweist, nur der romantischen Correctheit. Giovanni Giorgio Trissino (1478—1550) war ein Mann von immenser Gelehrsamkeit, die 20 Jahre lang auf sein Epos angewandt wurde. Alle seine dichterischen Produkte gingen überhaupt aus seiner Gelehrsamkeit, aus seinem fortwährenden Studium der Alten hervor, sowie auf der andern Seite fast alle damalige Gelehrten auch Dichter waren.

Von Trissino's Leben ist nicht viel anzuführen, da seine Poesie nicht aus dem innern Quell seines Geistes hervorging, sondern angelernt war, also mit der historischen Entwicklung dieses Geistes nichts zu thun hatte. Wir bemerken nur, daß er im Dienste von zwei Päpsten, Leo X. und Clemens VII., war, und von diesen zu Gesandtschaften an die Kaiser Maximilian und Karl V. gebraucht wurde, bei welchem letztern er sich so beliebt machte, daß er den Orden vom goldnen Vließ erhielt. Sein Hauptgedicht, außer einem Trauerspiel und einem Lustspiel, von welchem später die Rede sein wird, ist nun sein großes heroisches Epos: Italia liberata dai Goti. Man nannte damals diese Gattung heroische, obgleich sie sich dem Wesen nach wenig von der aus den Rittersagen gebildeten romantischen unterschied, indem selbst die romantischen Liebesintriguen einen Hauptbestandtheil der erstern ausmachen. Der ernste Ton und die peinliche Nachahmung Homers und Virgils machte den Unterschied aus. Um noch mehr von den Rittergedichten abzuweichen, wählte er zu seiner Italia die fünffüßigen reimlosen Verse. Unter den italienischen Kritikern ist es unausgemacht geblieben, ob er oder sein Freund Ruccellai diese Versart (versi sciolti) erfunden habe, wie man dies in Italien nannte. Die Erfindung war nicht groß und wurde jedenfalls von Trissino schlecht angewendet. Denn seine 27 Gesänge laufen so, jeder durch ungefähr 40 Seiten ohne Abschnitt und ohne Ruhepunkt durch, wie eine Correspondenz einer Zeitung, und während er auf der einen Seite den harmonischen Reimfall verloren hat, der in andern Gedichten doch oft für den Sinn entschädigt und dessen strenge Forderung wenigstens manches dumme Wort entschuldigt, hat er auf der andern Seite versäumt, durch eine hohe und energische Sprache und Adel des Ausdrucks seinem Gegenstand eine gewisse Majestät und Würde zu geben.

Um Trissino als Dichter kennen zu lernen, halten wir nichts für geeigneter, als einen Auszug aus dem Brief mitzutheilen, womit er die Zueignung der zuerst 1547 allein gedruckten 9 ersten Bücher seines Gedichts an den Kaiser Karl V. begleitete. Dieser Brief wird besonders klar machen, in welchen Eigenschaften die gelehrten Dichter das Wesen des Epos setzten und welche Frucht sie eigentlich aus dem Studium der Alten für ihre Poesie

gewinnen wollten. Da des gelehrten Trissino Ansicht ziemlich die allgemeine war, wie man aus den kritischen Zänkereien dieses und des folgenden Jahrhunderts erkennt, so mag es nicht unpassend erscheinen, wenn wir uns bei ihm etwas länger aufhalten, um die Andern dann kurz anzuführen. Nachdem Trissino, nach dem Muster des Ariosto, in seinem Dedikationsschreiben sehr deutlich zu verstehen gegeben, daß Achill und viele andere Helden und Fürsten ihren Ruhm bei der Nachwelt nur durch das Lob der Dichter erhalten haben, und daß man also die Dichter ehren und belohnen müßte, daß er aber ganz besonders die ausgezeichneten Thaten eines Kaisers, des Justinian, in das rechte Licht gestellt habe, kommt er dann auf die eigentlichen Regeln seiner Poetik: „Von dessen ruhmreichen Thaten habe ich nur eine ausgewählt, nicht mehr, um mich nicht von den Gesetzen der Poesie zu entfernen, und zwar die Befreiung Italiens von der Knechtschaft der Gothen. Und darin, daß ich mit dem Anfang der Handlung, das heißt, mit dem Ursprung des Kriegs, begann, habe ich den göttlichen Homer nachgeahmt. (Es wird nun weitläufig aus Homers Iliade und Apollonius' Argonautenzug nachgewiesen, daß man durchaus mit dem Anfang anfangen und mit dem Ende aufhören müsse.) Und nicht nur darin, daß ich meine Fabel aus einer einzigen großen Handlung zusammensetzte, welche Anfang, Mitte und Ende habe, bin ich auch genau den Regeln des Aristoteles gefolgt, den ich zum Lehrer gewählt habe, sowie den Homer zum Führer und Ideal; sondern auch habe ich nach seinen Vorschriften an vielen Stellen Schrecken und Mitleid erregende Handlungen eingestreut, sowie auch Erkenntnisse, Empörungen und Leidenschaften, welche die nothwendigen Theile der Fabel sind; und mit allem Fleiß mich bemüht, das ganze Wesen zu beobachten, welches der Natur der in dem Gedicht eingeführten Personen zukommt, die Klugheit, die Kunst der Reden, die Erhabenheit und Sittlichkeit der Sprüche und viele andere nützliche und ergötzliche Dinge. Und wenn ich den so göttlichen Dichter nicht erreichen konnte, so habe ich nach Kräften gesucht, ihm nachzukommen, wie er, reich und weitläufig zu sein, fast an allen Stellen redende Personen einzuführen und alle Einzelnheiten der Kleidungen, Bewaffnungen, Paläste und Lager zu beschreiben. Denn Demetrius Falereus setzt die Enargia,

welche die anschauliche Darstellung ist, darin, daß jede Einzelnheit der Handlung fleißig angeführt, nichts ausgelassen wird und die Perioden der Reden nicht abgeschnitten und verringert werden. Ferner um diese Enargia zu erreichen, habe ich auch Gleichnisse und Bilder gebraucht, welche auch Homer so vortrefflich angewendet hat, die aber bei den lateinischen Dichtern weniger vollkommen vorkommen, weil einige von ihnen, welche Erhabenheit in ihre Verse bringen wollten, es verschmäht haben, alle Umstände und Einzelnheiten der Handlungen sorgfältig zu beschreiben, gleichsam als Dinge, welche das Gedicht erniedrigen. Und da ich weiß, daß die Poesie eine Nachahmung der menschlichen Handlungen ist und desto vollkommner ihren Zweck erreicht, je wirksamer sie dieselben unserm Verstand darstellt: so wollte ich die von Vielen unsrer Zeit verschmähte und getadelte, aber gelehrte und bewundernswerthe Weitschweifigkeit des Homer anwenden, lieber als die Wohltönigkeit und Erhabenheit der Verse, welche von Vielen, nicht sehr Gelehrten über die Maßen geliebt, gewünscht und gelobt wird.“ Zuletzt nennt noch Trissino sein Gedicht, das er mit Hülfe der Vorschriften des Aristoteles und des homerischen Musters zu Stande gebracht hat, sehr klein in Bezug auf die Größe des Kaisers, dem er es widmet, aber sehr groß in Bezug auf seine Mühe während 20 Jahren, indem er fast alle Schriften der griechischen und lateinischen Sprache durchstudiren mußte, um aus ihnen die Belehrungen, Geschichten, Weisheitssprüche und Blüten zu holen, die er in dem Gedicht niedergelegt hat; und er versichert den Kaiser, daß er, wenn er es lesen wolle, darin außer den militärischen Führungen, Lagerabsteckungen und Exercitien der alten Völker auch noch viele Waffenthaten, Eroberungen, Unterhandlungen, Rathschläge und andere Dinge finden könnte, welche nicht nur in allen künftigen Dingen zu großem Nutzen, sondern auch in andern Theilen des menschlichen Lebens zur Zierde gereichten.

Hierein setzte Trissino das Wesen der epischen Poesie, allerdings den Ansichten der damaligen Philologen ganz gemäß, und so konnte auch aus seiner Mühe nichts Andres herauskommen, als eine Zusammenstellung von Beispielen zur Erläuterung des aristotelischen Systems. Schon die Hauptsache merkte der gelehrte Mann vor lauter Bücherweisheit nicht, daß die Iliade ein

nationaler, von dem höchsten Selbstgefühl der Griechen getragner, mit Begeisterung von Geschlecht zu Geschlecht fortgesungner Stoff war, der später aus den vielerlei Volkssagen geordnet wurde, daß darin der hohe Reiz für das griechische Volk und die Ursache der aufs Höchste gesteigerten poetischen Kräfte des Sammlers und Ordners lag; daß er selbst aber schon durch die Wahl des Stoffes beurkundete, daß er zu einem heroischen Epos nach homerischem Muster gar nicht berufen war. Denn er besang den Sieg des liederlichen, Italien immer feindlichen griechischen Volks über die hochherzigen und heldenmüthigen Gothen, die schon 100 Jahre lang eine bessere Ordnung in Italien begründet und, was dem Dichter von seinem Standpunkt als Römer aus grade das Wichtigste sein sollte, die römische Kultur und Kunst unter den ersten Kaisern wieder heraufzubeschwören versucht hatten. Aber die Gothen waren Arianer, folglich Ketzer, und so so werden sie von ihren eignen Enkeln in Italien, die sich von der Hierarchie entnerven ließen, immer noch tödtlich gehaßt.

Da wir schon in dieser Wahl des Stoffs und in der vorhergehenden Ansicht vom heroischen Epos so wenig dichterischen Geist in Trissino bemerken, so läßt sich in seinem Gedicht auch keine Nacheiferung, sondern nur eine matte Nachahmung Homers erwarten; und auch diese ist so schlecht verstanden, daß wir nicht, wie bei Homer, in Einzelnheiten eingeführt werden, um das Gemälde der großartigen Charaktere ganz vollständig und in reinster Anschaulichkeit in uns aufnehmen zu können, sondern wir bleiben in einer Flut der trivialsten Umstände, der kleinlichsten Details eines elenden und liederlichen byzantinischen Hoflebens stecken, der Dichter vermag sich nicht über die Toilette und die Hofordnung im Rath und bei Tisch zu erheben, und wenn einmal seine Herrschaften eine Idee oder einen Entschluß fassen sollen, so muß es ihnen im Schlaf von einem Engel beigebracht werden. Wir wollen, um dieses zu beweisen und zugleich zu zeigen, wie die damaligen gelehrten Verehrer des Alterthums den Homer verstanden, nur einige Gesänge des langen Gedichts durchgehen; denn es ist an sich nichts werth und nur für die Geschichte des Epos und als Probe statt der vielen übrigen wichtig.

Schon der unsinnig zusammengesetzte himmlische Hof erinnert so ziemlich an den hierarchischen Hof in Rom, oder noch

mehr an die scholastische Himmelsordnung des Mittelalters, wo auch jüdische, christliche und heidnische Ideen personificirt und kanonisirt durch einander laufen. Im Anfang des 21. Buchs, wo im Himmel ein großer Rath über die Vernichtung der Gothen gehalten wird, finden wir den ganzen Hofstaat beisammen. Gott Vater sitzt in einem Palast, den ihm der alte Vulkan erbaut hat und der auch zuweilen Olymp genannt wird. Um ihn sind geschaart seine eignen Eigenschaften und Kräfte als seine Töchter, dann die Intelligenzen der Planeten, zugleich die griechischen Götter, Saturn, Jupiter, Mars, der blonde Apollo, Merkur, Venus, Diana als Mond; hierauf die Intelligenzen der Fixsterne, Orion, Cepheus, Cassiopeia, Ariadne, Perseus, Chiron, Astrea und Andere, dann die Engel des Himmels, welchen die Quellen und Flüsse und die Handlungen der irdischen Völker anvertraut sind. Alle diese Untergottheiten führen den Titel: ewige Substanzen. Und in diesem himmlischen Rath schämt sich der christliche Gott nicht, zum Untergang der Gothen allerlei Betrug, Verrätherei, täuschende Träume und andere unredliche Mittel auszusinnen. Damit aber das Gleichgewicht einigermaßen hergestellt sei und sich die Gothen doch durch 20 Gesänge halten können, sind auf ihrer Seite eine Menge Höllengeister, Zauberer, Riesen und Feen.

Das Gedicht, welches sich ganz genau an Procopius' Geschichte des gothischen Krieges unter Belisar hält und dabei soviel als möglich, ja ganze Episoden aus der Iliade herübernimmt, beginnt mit einem Anruf an Apoll und die Musen und führt dann gleich den christlichen Gott Vater auf, welcher eines Tags unter den Seligen stand und die Geschäfte der Sterblichen betrachtete. Eine seiner Eigenschaften, die Vorsehung, sagt seufzend zu ihm: O Vater, regt sich in dir nicht das Mitleid, wenn du Italien schon so lange in den Händen der Gothen siehst; die festgesetzte Zeit ist schon vorüber, wo die bösen Engel dieses Land für seine frühern Sünden strafen sollen. Der ewige Vater antwortet lächelnd: Meine Tochter, deine Idee kommt mir grade gelegen. Er zieht sich zurück, um reiflich über die Befreiung Italiens nachzudenken, und findet endlich kein besseres Mittel, als dem Kaiser Justinian, dem Mitregenten der Welt (correttor del mondo), den Entschluß zu einem Krieg im Schlaf beizubringen.

Ein langweiliger Engel, der sich in die Gestalt des Papstes verkleidet, übernimmt den Auftrag. Bei solcher Verkleidung findet man die Ungeschicktheit natürlich, daß die damaligen Italiener Christen, im Gegensatz zu den eben so gut getauften Gothen, genannt worden.

Nachdem seine Majestät aufgewacht ist, erhalten wir eine sehr umständliche Toilettenscene mit Kammerherrn und Kammerdienern, worin das Haupt des römischen Reichs in einem sehr traurigen Licht gezeigt wird. Denn er, der eben die Fürsten des Reichs zu einem wichtigen Kriegsrath versammeln will, kann nicht einmal seine Strümpfe anziehen, noch weniger sich kämmen. Solche moderne Etikettenschilderungen mögen für den schwachköpfigen Regenten passen, aber nicht für ein Epos, worin großartige Charaktere entwickelt werden sollen. Auch ist der Kaiser hier nicht grade als ein Schwachkopf, sondern als auserlesenes Werkzeug Gottes hingestellt. Er wäre besser ganz aus dem Gedicht weggeblieben, aber dann hätte die homerische Scene von dem Rath der Häupter des Reichs nicht angebracht werden können.

Der mit langweiliger Umständlichkeit beschriebene Kriegsrath wird in einer Kirche gehalten. Die Beschreibung der Kirche nimmt zwei Seiten ein, die des Scepters allein 14 Verse. Der Kaiser erhebt sich vor den ihn umgebenden Paladinen, Herzogen, zwanzig unterworfnen Königen und übrigen Baronen, und erzählt ihnen, wie er seit seiner Thronbesteigung ein „immenses Verlangen zu würdigen Thaten gehabt habe, wie er es nun fürs beste halte, Italien zu erobern und dabei sein ganzes Vertrauen auf Belisar setze.“ Es erhebt sich nun in dem Rath ein heftiger Streit zwischen Belisar, auf dessen Seite Narses ist, und dem neidischen Konsul Salidius, der von einem Sarazenenkönig unterstützt wird. Dieser Streit erinnert etwas an den Zank des Achill und Agamemnon, zeigt aber zugleich, wie schlecht Homer verstanden worden ist. Denn dort ist er ein wichtiges Moment, das die ganze Handlung bedingt, hier aber ganz unnöthig und ohne allen Erfolg; denn der Krieg wird beschlossen. Der Kaiser ermahnt die Räthe, nach Haus zum Essen zu gehen, beauftragt aber den Narses und den „guten Grafen von Isaura,“ das ganze Heer auf der Küste aufzustellen, weil er selbst nach

Tische das Unternehmen einleiten wolle. Als diese beiden sich allein finden, frägt Narses den Andern, ob sie nicht lieber auch erst essen wollen[1]). Der alte Graf Paulus aber, der hier den weisen Nestor spielt, versichert ihn, es sei besser, ohne Speise als ohne Ehre zu sein. Nun folgt eine umständliche Beschreibung der großen Revue, Adjutanten fliegen hin und her, alle Fenster sind mit Damen besetzt. Das Alles ist so modern kleinlich, daß die Würde des Kaisers durch die Beschreibung seines prachtvollen Mantels, Rosses und Aufzugs nicht gerettet werden kann. Als der Zug sich in Bewegung setzt, machen die Trompeten und andern Blaswerkzeuge einen solchen Lärm, daß die Erde und der Himmel zittert und sogar einige Pferde scheu werden. Hier grenzt das heroische Epos an die Caricatur. Belisar wird zum Feldherrn, Grafen von Italien und Vicekaiser des Occidents ernannt, und das Volk schreit vor Freuden so laut, daß man es „bis in den Sternen hört." Zuletzt begibt sich noch ein homerisches Wunder. Zwei Drachen steigen an einem Myrthenbaum, worin viele Vögel genistet haben, hinauf, um diese zu verschlingen, werden aber von zwei Adlern getödtet. Der weise Seher Procopius deutet sogleich die Vögel auf Italien, die Drachen auf die Gothen und die Adler auf Belisar und einen künftigen oströmischen Feldherrn.

Das zweite Buch ahmt den bekannten Schiffskatalog der Iliade nach, geht aber noch viel weiter, und gibt in einem äußerst trocknen Zeitungsstyl und mit erstaunlicher Gelehrsamkeit die topographische und statistische Beschreibung des römischen Reichs, seiner Provinzen, der Besitzungen der Gothen und die Geschichte ihrer Eroberungen. Bis hierher ging Alles homerisch zu, aber schon im dritten Buch machen sich die Forderungen der Zeit geltend, und der Dichter spinnt eine romantische Liebesintrigue ein, die durch mehrere Gesänge fortgeht, aber mit der eigentlichen Handlung gar nichts zu thun hat. Justinus, der Neffe und Nachfolger des Kaisers, speist bei der Kaiserin mit deren Nichte

---

1) Che vogliam fare, il mio onorato padre?
Volemo andare al nostro allogiamento
A prender cibo, e poi dopo 'l mangiare
Girsene al campo ad ordinar le schiere?

Sophia zu Nacht, verliebt sich in letztere, und Amor, der selbst hinter ihm steht, schießt dieser einen Pfeil in das Herz. Die Liebesqualen derselben werden sehr genau berichtet und der Prinz reist unterdessen mit der Flotte ab, welche von sämmtlichen Winden auf Befehl des Engels Neptunius schnell nach Brindisi befördert wird. Sophia ist untröstlich, die Kaiserin verspricht ihr, den Liebhaber durch ihren Gemahl von dem Kriege zurückzuschaffen, und braucht dazu dasselbe Mittel, das auch Juno in der Iliade zur Einschläferung Jupiters gebraucht hat, als sie den Griechen den Sieg verschaffen wollte. Aber dieser Vergleich zeigt am deutlichsten die Schwäche Trissino's. Keine Spur von der Zartheit, von den großartigen Motiven Homers. Die Umständlichkeit in der Beschreibung der Toilette der Kaiserin verräth nur die Absicht des Dichters, eine plumpe Lüsternheit hervorzubringen, und als sie so ihren Gemahl in dem Garten aufsucht, macht sie auch nur eine plumpe Wirkung auf ihn, der sich ohne Weiteres mit ihr aufs erste beste Gras lagert. Doch erlangt sie seine Einwilligung in die Ehe des Justinus mit der Sophia. An den Prinzen wird augenblicklich geschrieben und er reist beglückt von dem Heer ab. Aber unweit Byzanz erreicht ihn ein Sturm, das Schiff geht unter und Justinus wird halbtodt an das Ufer gespült. Sophia vergiftet sich aus Schmerz; aber der Prinz wird wieder gerettet, Sophia ebenfalls durch ein beigebrachtes Gegengift und beide sehen sich zuletzt gesund und froh wieder.

Belisar schifft sein Heer aus und fordert die Gothen auf, ihm die Stadt Brindisi zu übergeben. Die Anführer derselben verweigern dies im Anfang, aber der Engel Latonio, der die Gestalt eines derselben angenommen hat, flößt ihnen durch seine Rede eine solche Furcht ein, daß sie die Schlüssel übergeben und die Stadt räumen. Die Erzählung dieser höchst unbedeutenden Thatsache nimmt mehr als 300 Verse ein. Der Dichter scheint sich nicht ganz auf die glückliche Wirkung der homerischen Nachahmung zu verlassen, denn er nimmt hier schon wieder seine Zuflucht zum Romantischen und gibt einen Kampf mit Zauberern und Riesen zum Besten. Acht Ritter werden zum Recognosciren in das Innere des Landes geschickt. Eine schöne aber trügerische Jungfrau erweckt ihr Mitleid durch die Erzählung

einer ihr zugefügten Beleidigung, und die Ritter folgen ihr mit dem Entschluß sie zu rächen, an einen verzauberten Brunnen, wo Phaulos (der Genius des Bösen) als Ritter verkleidet saß. Dieser hatte im Dienste seiner Schwester Akratia (Unmäßigkeit) mit zwei Riesen Tag und Nacht den Brunnen zu bewachen, daß kein sterblicher Mund denselben berührte. Er fordert sogleich die acht Ritter zum Zweikampf unter der Bedingung, daß der Besiegte des Andern Gefangner sei. Sieben Ritter werden nach einander von Jenes bezauberter Lanze in den Sand gestreckt und der Akratia in Ketten zugeschickt. Der achte macht sich aber davon und reitet zurück ins Lager. Belisar schickt vier andere Ritter hin, welchen nun ein Engel, der vernünftiger Weise seinen Rath früher hätte geben sollen, die ganze Zauberei und das Mittel dagegen verräth. Der Brunnen ist aus den Thränen der Arete (Tugend) entstanden, als ihre Nichte Synesia (Weisheit) von der Akratia getödtet wurde, und da diese Thränen die Kraft hatten, jedes Uebel zu heilen und jeden Zauber zu lösen, so wurden die Arete und ihre Töchter in enge Haft gebracht und nun der Brunnen von Phaulos mit seinen bezauberten Waffen bewacht. Der Engel gibt darauf dem einen Ritter einen Helm und Schild, gegen den verzauberte Waffen nichts vermögen, und räth den Andern, während des Kampfes an den Brunnen zu eilen und dem Phaulos Wasser ins Gesicht zu spritzen, wodurch alle Zauberei ein Ende habe. So geschieht es. Phaulos wird besiegt und muß die Ritter zu seiner Schwester Akratia führen, welche nach langem Widerstreben gezwungen wird, die gefangnen Ritter herauszugeben und die Arete in Freiheit zu setzen. Die letztere erhält wieder ihr Reich und leistet den Siegern große Hülfe.

Die übrigen Bücher füllen die Fortschritte des Belisar, Schlachten, Eroberungen, Zweikämpfe, im Ganzen genau nach der Geschichte des Procopius, wobei aber dem dichterischen Schmuck zu liebe, die Engel durch Rath und That Außerordentliches leisten. Merkwürdig ist nur noch, daß sich auch Trissino, der bei zwei Päpsten hohe Ehrenstellen bekleidete, einen heftigen Ausfall gegen die Hab- und Herrschsucht und die Ueppigkeit der römischen Kurie erlaubt hat, und zwar ist die Rede, worin er vorkommt, ganz unnöthiger Weise und mit Gewalt

herbeigezogen, da sie ein Engel als Prophezeiung aussprechen muß. Die Sprache aber ist so heftig, wie ich sie fast nur noch in Niccolini's Arnoldo da Brescia gelesen habe. Belisar ist in Rom von den Gothen belagert. Der Anführer der letztern weiß, daß der Papst Silverius, der dem Gothenkönig seine Würde verdankte, ein heimlicher Feind der Römer ist, und daß überhaupt „der Sinn der Priester so sehr auf irdisches Gut gerichtet ist, daß sie das Weltall für Geld verkaufen würden." Er schickt ihm also reiche Geschenke und der Papst verspricht eins der Thore Roms zu öffnen. Aber Gott schickt seinen Engel Nemesius (Rache), um die ganze Verrätherei dem Belisar zu entdecken. Dieser läßt den Papst gefangen nehmen und das ganze römische Volk zusammenrufen, um zu berathen, was zu thun sei. Ein andrer Engel aber, Palladius, der hier die Minerva spielt, räth ihm, den Papst in der Stille abzusetzen, um keinen Volksauflauf zu veranlassen. Nun läßt ihn der Dichter in Zorn gerathen über Päpste, die noch gar nicht gelebt haben, und eine prophetische Schimpfrede halten, die für einen so orthodoxen und welfischen Engel nicht einmal paßt[1]). Man sieht übrigens, wie allgemein

1) Ancor vi voglio dir quel che mi disse
Un amico di Dio, ch' era profeta,
Di alcuni papi, che verranno al mondo;
E queste fur le sue parole espresse:
La sede, in cui sedette il maggior Piero,
Usurpata sarà da tai pastori,
Che fian vergogna eterna al Cristianesmo:
Ch'avarizia, lussuria e tirannia
Faran nei petti lor l'ultima prova;
Ed haran tutti i lor pensieri intenti
Ad aggrandire i suoi bastardi, e darli
Ducadi e signorie, terre e paesi,
E concedere ancor senza vergogna
Prelature e cappelli ai lor cinedi,
Ed ai propinqui delle lor bagascie;
E vender vescovadi e beneficj,
Officj e privilegi e dignitadi,
E sollevar gl' infami, e per denari
Rompere, e dispensar tutte le leggi
Divine e buone, e non servar mai fede;

das Bedürfniß einer Reformation empfunden wurde, und wie besonders die gelehrten Dichter von solchen Ideen durchdrungen waren, die aber unter den Epikern Keiner so rein und kühn ausgesprochen hat, als Pulci.

Solche Versuche im heroischen Epos mußten in Italien nothwendig mißglücken, da alle Erfordernisse einer solchen Dichtart fehlten. Nicht das geringste nationale Element ist in allen heroischen Epen jener Zeit, keinem Dichter fiel es ein, aus dem großen Lombardenkrieg gegen die Hohenstaufen seinen Stoff zu nehmen, die traurigen politischen Verhältnisse erlaubten nicht, solche erhebende Erinnerungen hervorzurufen, noch weniger gaben sie die dichterische Begeisterung zur künstlichen Gestaltung dieser Erinnerungen; auch hätte man mit der Verherrlichung dieses Freiheitskampfes keinem Kaiser oder König seine Huldigung darbringen können, was bei den italienischen Dichtern eine besondere Angelegenheit, eine Quelle des Wohlstandes und der Ehre und ein Bedürfniß geworden war. Wenn man also dem, was die Italiener heroisches Epos nennen, seinen natürlichen Lauf gelassen hätte, so wäre es in Italien, zu dessen Glück, nie aufgekommen, weil Ort und Zeit entgegen war. Aber wer den Homer und Virgil auswendig wußte und die Regeln des Aristoteles im Kopf hatte, glaubte der Natur trotzen zu können, und was sie versagte, durch Gelehrsamkeit zu ersetzen, und so erhielten die Italiener vielfältige Abbildungen der Iliade, auf neuere Zeiten und Orte angepaßt, denen weder Tiraboschi und Mazzuchelli, noch die übrigen Literatoren, die gewöhnlich keine strenge Kritik üben, sondern höchstens Quadrio, der unbedingt

---

E tra veneni e tradimenti ed altre
Male arti lor menar tutta la vita;
E seminar tra i principi cristiani
Tanti scandoli e risse e tante guerre,
Che faran grandi i Saraceni e i Turchi,
E tutti gli avversarj della Fede.
Ma la lor vita scellerata e lorda
Fia conosciuta alfin dal mondo errante;
Onde correggerà tutto 'l governo
Dei mal guidati popoli di Cristo.

alles Geschriebne lobt, eine irgend günstige Seite abgewinnen können. Erst 20 Jahre nach Trissino versuchte ein andrer Dichter, Oliviero von Vicenza, ein ähnliches heroisches Epos, l'Alamanna in 24 Gesängen, welches den Krieg des Kaisers Karl V. gegen den schmalkaldischen Bund zum Gegenstand hat. Oliviero hat den Homer und Trissino zugleich und beide schlecht nachgeahmt. Statt der Zauberer und bösen Geister müssen allegorische Tugenden und Laster die Handlung in den Gang bringen. Auf der Seite der Verbündeten arbeiten die Göttinnen der Nachlässigkeit und Faulheit, während der Eifer und die Schnelligkeit den Kaiser unterstützen, und wenn am Ende Gott noch den heiligen Petrus und sämmtliche Engel und Tugenden zu Hülfe nimmt, so wundert sich Niemand, daß der schmalkaldische Bund besiegt wird. Der Dichter widmete sein Werk dem König Philipp II. von Spanien. Außer dem Francesco Bolognetti aus Bologna, welcher in seinem Gedicht, Il Costante, sich ganz in die altrömische Geschichte und Mythologie vertieft hat, führen wir nur noch den Alamanni an, den wir schon unter den romantischen Epikern antrafen und dem wir noch bei den didaktischen und Tragödiendichtern begegnen werden. Alamanni, welcher auch Improvisator war, dichtete mit außerordentlicher Leichtigkeit, und wie seine übrigen Gedichte, so zeichnet sich auch sein heroisches Epos, welches er in hohem Alter verfaßte, durch große Reinheit und Eleganz der Sprache aus. Dies ist aber sein einziger Vorzug, der ihm indessen in den Augen der Crusca den Rang der klassischen Gedichte verschafft. Der Titel des in Ottava Rima geschriebnen Epos ist: Avarchide, von Avaricum, dem alten Namen der Stadt Bourges in Frankreich, weil es die Belagerung und Zerstörung dieser Stadt besingt. Alamanni's gerühmte Leichtigkeit im Dichten erklärt sich übrigens sehr leicht, wenn man sein Epos näher ansieht und bemerkt; daß Homer nicht in Einzelnheiten nachgeahmt, sondern daß die ganze Iliade mit Plan und Verknüpfung, Reden und Thaten, Zahl und Charakter der Helden, Stellung und Kampf der Völker in italienische Reime gebracht ist und man mit veränderten Namen die geringsten Kleinigkeiten des trojanischen Krieges wiederfindet. Doch wir haben uns zu lange bei diesen gelehrten Dichtern aufgehalten.

§. 7.

Torquato Tasso.

Tasso ist wol zugleich mit Dante der größte Dichter, der wahrste und aufrichtigste Charakter und der unglücklichste Mensch, den die italienische Poesie aufzuweisen hat. Und doch sind beide in diesen drei Punkten durchaus von einander verschieden. Dante's philosophische Dichtung ging von seinem religiösen Gefühl hervor, welches als ein fester, unerschütterlicher Kern seinen politischen, philosophischen und moralischen Ansichten die größte Harmonie und Einheit gab und seiner gelehrten wie praktischen Richtung ein Ideal vorhielt, in dessen Verfolgung er seine volle Kraft und auch seine Ruhe fand. So ist sein inneres Leben ein einiges Bild, jede erweiterte Erkenntniß gibt seiner religiösen Ueberzeugung neue Kraft. In Tasso dagegen ist großer Zwiespalt. Der Glaube ist in ihm nicht fest, die religiöse Ueberzeugung, die ihm in der Kindheit aufgedrungen war, bleibt ihm fremd; was ihm gehört, ist die geistige Ausbildung durch unermüdliche Studien, und diese führt ihn von jenem Glauben ab in die Richtung seiner ringenden, neu schaffenden, sich vom Alten losreißenden Zeit. Daher hatte beider Wahrhaftigkeit auf sie eine ganz verschiedne Wirkung. Danten gab sie feste Ruhe und Uebereinstimmung mit sich selbst; er sah klar mitten in den verwirrtesten Verhältnissen und stand erhaben über seinem unglücklichen Schicksal, während Tasso bei äußerer Ruhe in seinem Innern zerrissen und von ängstlichen Gewissenszweifeln hin- und hergeworfen war. Sein Herz, das den frühsten Eindrücken und Vorstellungen der Kindheit, je dunkler sie mit der Zeit wurden, desto unbedingter anhing, erlangte über den, auf anderm Wege als dem der Poesie nach Freiheit ringenden Geist eine solche Herrschaft, daß es nun ohne Rath und Führer dem von jedem Winde leicht beweglichen Meere glich und selbst dem so mächtigen geistigen Einfluß des Inquisitionsgerichts verschlossen blieb. Daher war auch beider Unglück ganz verschieden. Beide lebten in einer Zeit der Krisis. Aber Dante's Unglück kam von seiner Charakterstärke, die ihm nicht erlaubte, sein Inneres nach äußern Umständen umzuwandeln. Tasso's Unglück aber kam von seiner

Charakterschwäche, Weichheit, Unentschlossenheit, welche ihn an der kampferfüllten Grenze zweier Zeiten der Rathlosigkeit und Angst preisgaben und ihn als ein beklagtes Opfer der neuen Epoche fallen ließ. Dante konnte in einer politisch bewegten Zeit vielleicht ruhig leben, wenn er nachgab; aber er war zu kräftig, um seine Ueberzeugung gegen physischen Zwang hinzuwerfen. Tasso konnte in der geistig bewegten Zeit ruhig leben, wenn er nicht nachgab; aber er war nicht kräftig genug, sich eine Ueberzeugung zu schaffen; und so wurde er ein Spielball der auf Tod und Leben kämpfenden Parteien der scholastischen Hierarchie und der neuen geistigen Freiheit.

Torquato Tasso war geboren zu Sorrento bei Neapel am 11. März 1544. Sein Vater, welcher wie seine Voreltern aus Bergamo stammte, war der auch als Dichter berühmte und schon erwähnte Bernardo Tasso. Nachdem dieser mehrern Herrn gedient hatte und als Gesandter an vielen Höfen herumgezogen war, ward ihm das Glück zu Theil, in die Dienste des Fürsten Sanseverino von Salerno zu kommen, wo er mehrere Jahre in einer glücklichen Ehe fast frei von allen Geschäften zubrachte. Von drei Kindern, die ihm seine Gattin Porzia de' Rossi gebar, war Torquato das jüngste. Aber auf die kurze Ruhe folgten lange und harte Leiden. Die Einführung der Inquisition in Neapel durch den Vicekönig Don Pedro di Toledo erregte einen Aufruhr unter dem Volk. Die Großen wandten sich an den Fürsten von Salerno mit der Bitte, bei dem Kaiser Karl V. die Aufhebung des schändlichen Gerichts zu bewirken. Bernardo rieth dem Fürsten sehr zu und reiste selbst mit ihm nach Deutschland. Aber das Geschäft hatte einen unglücklichen Ausgang, in Folge dessen Sanseverino nach einigen andern Unannehmlichkeiten zu des Kaisers Gegner nach Frankreich überging. Er wurde also zum Rebellen erklärt, aus dem Königreich Neapel verbannt und seine Güter confiscirt. Bernardo, der seinen Herrn im Unglück nicht verlassen wollte, hatte das gleiche Schicksal.

Torquato war drei Jahre alt, als sein Vater nach Deutschland zog und ihn der Leitung des gelehrten Angelazzo überließ. Torquato, der überhaupt zu den frühreifen Wunderkindern gehörte, machte erstaunliche Fortschritte. In seinem 7. Jahr, 1551, wurde er in die Jesuitenschule geschickt, wo er drei Jahre blieb.

Hier war er, was das Lernen betrifft, in guten Händen, denn er wußte bald die schönsten Stellen des Homer und Virgil auswendig und machte italienische Reden und Gedichte. Aber hier mag auch der Grund zu seinem Unglück gelegt worden sein, indem der so außerordentlich reizbare, von Allem tief ergriffne Knabe Eindrücke erhielt, gegen welche später sein Geist in einem fruchtlosen Kampf sich aufrieb. Er sagt selbst später in einem Brief vom Jahre 1580, wie der Religionsunterricht auf Erweckung dunkler Gefühle, auf blinde Dressur für die Absichten der Kirche und auf Haß gegen alle Ketzereien abzweckte. Er wurde im neunten Jahr zum Abendmahl zugelassen, ohne das Geringste von dessen Bedeutung zu verstehen; aber die Würde des Orts, die Zierrathen und Ceremonien, das Murmeln und sich an die Brust schlagen des Volks brachten einen Zustand in ihm hervor, der die von Einsicht geleitete Frömmigkeit für sein ganzes Leben ersetzen mußte. Er wurde an blinde Verehrung der Kirche, von der er nichts verstand, an blinden Haß gegen die Ketzer, von denen er nichts begriff, an blinde Furcht vor den Schrecken der Hölle und den Einbildungen, die damals die Kurie ihrer Heerde einimpfte, gewöhnt, und als sein Verstand gegen diese zweite Natur kämpfte, mußte sein Gemüth untergehen.

Sein Vater Bernardo war unterdessen von Sanseverino nach Paris geschickt worden, um Heinrich II. zum Krieg gegen Neapel zu bewegen. Da er aber nach vielen Bemühungen nichts ausrichtete, begab er sich nach einem mehr als einjährigen Aufenthalt in Paris 1554 nach Rom und berief seine ganze Familie dahin. Allein die habsüchtigen Verwandten hielten die Porzia mit ihrer Tochter in Neapel fest, und nur Torquato, der zum Abschied ein Sonett an seine Mutter dichtete, ging nach Rom. Porzia zog sich in ein Kloster zurück und wurde durch die Trennung von Gatten und Sohn, durch die unglücklichen Verhältnisse, von denen sie kein Ende sehen konnte, und durch die rohe Behandlung ihrer Verwandten bald von Gram getödtet, 1556. Dieser harte Schlag vermehrte die Leiden der Geächteten, die nun bald auch in Rom nicht mehr bleiben konnten, als die Streitigkeiten zwischen Papst und Kaiser wieder eine Eroberung von Rom befürchten ließen. Die kaum wiederbegonnenen Studien

mußten abgebrochen werden, Torquato wurde nach Bergamo zu Verwandten geschickt, und Bernardo reiste, von Allem entblößt und einen Zufluchtsort suchend, zuerst nach Ravenna. Bald fand er bei dem Herzog von Urbino großmüthigen Schutz und eine sorgenfreie Lage in Pesaro, daher er seinen Sohn wieder von Bergamo zu sich rief. Hier genoß Torquato gleichen Unterricht mit dem Sohn des Herzogs und wurde durch das Beispiel seines Vaters, der hier die letzte Hand an sein großes Rittergedicht legte, besonders für die Poesie begeistert, denn diese war nebst der Philosophie sein Lieblingsstudium. Dieser Eifer erhielt besondere Nahrung, als er seinen Vater nach Venedig begleitete, wo dieser den Druck seines Amadigi besorgte. Er mußte dort viele Gesänge dieses Gedichts abschreiben und machte dabei gründliche Studien über die italienische Sprache und Poesie und über die ältern Dichter, Petrarca, Boccaccio, besonders aber über den großen Dante. Der Umgang mit den Gelehrten und Dichtern Venedigs, die alle seines Vaters Freunde waren, beförderte sehr diese Studien und bestärkte ihn in der Aufgabe, die er sich für sein Leben gesetzt hatte.

Doch sein Vater, der aus dem ausschließlichen Beruf der Dichtkunst keine sichere Zukunft für seinen Sohn voraussah, bestand auf der Wahl einer Brodwissenschaft und schickte ihn 1560 nach Padova, um die Jurisprudenz zu studiren. Torquato scheint zwar dem Wunsch des Vaters nachgekommen zu sein und sich der ernsten Wissenschaft beflissen zu haben, denn Tiraboschi sagt, daß er wegen seiner Kenntnisse im Kirchen- und Civilrecht, in der Theologie und Philosophie feierlich gekrönt worden sei. Aber wie eifrig er dabei die Dichtkunst betrieben, ergibt sich daraus, daß er nach zwei Jahren, die er in Padova zubrachte, seinen Rinaldo, ein episches Gedicht in zwölf Gesängen, beendigt hatte. Sein Vater erschrak und willigte nur mit Mühe und nach dem Zureden vieler gelehrten Freunde in den Druck desselben, der 1562 in Venedig beendigt wurde. Der große Ruf und Beifall, den der jugendliche Dichter durch ganz Italien erntete, bewog endlich auch seinen Vater, ihn von der Rechtswissenschaft freizusprechen und seiner Neigung und seinem Dichterschicksal zu überlassen.

Tasso war achtzehn Jahr alt, da er als gefeierter Dichter schon die Bahn und die Aufgabe seines Lebens bestimmt vorgezeichnet

sah. Eine in Leiden und Furcht zugebrachte Jugend hatte die natürliche Reizbarkeit seines Gefühls sehr erhöht und diese wieder seinem Trieb zur Dichtkunst ungemeinen Vorschub geleistet, während der ungemessene Beifall, der ihm schon seit den ersten Jahren seiner Kindheit für seine schnelle Entwicklung und für seine Reden und Gedichte gespendet wurde, nothwendig in dem jungen Mann, der viel in seiner eignen phantastischen Welt lebte, eine gewisse Dichtereitelkeit und Eifersucht erwecken und den Ehrgeiz außerordentlich stacheln mußte. Wir sehen daher schon an diesem ersten Abschnitt seines Lebens alle die Keime aufbrechen, die sich später zu seinem Unglück so mächtig entwickelten. Er blieb nun, einen kurzen Aufenthalt in Bologna abgerechnet, mehrere Jahre in Padova, hörte dort die berühmtesten Professoren der Philosophie und Rhetorik. Das Unglück führte ihn nach dem Geschmack der Zeit zu Aristoteles' Schriften, die er, besonders die Poetik, eifrig bearbeitete und dazu alle alten und neuen Dichter. In derselben Zeit, in welcher er sein dichterisches Genie in die Fesseln einer strengen Regel bannte, machte er den ganzen Plan zu seinem Befreiten Jerusalem und führte schon einige Gesänge aus. So ging leider die gelehrte Kritik der schaffenden Kraft voraus, und ehe er noch etwas Bleibendes an seinem Goffredo (so hieß zuerst sein Epos) beendigt hatte, hatte er schon die Natur dieser Dichtart in drei gelehrten Traktaten „über die Poesie und das heroische Gedicht insbesondere" nach aristotelischen Principien festgestellt. Diese Traktate widmete er dem Scipione Gonzaga, Bruder des Herzogs von Mantua, der später Kardinal wurde und für sein ganzes Leben ein warmer Freund des Tasso war. Wir werden später auf sie zurückkommen müssen, denn da der Dichter sich selbst durch diesen Umweg erst klar machen wollte, welche Bahn er zu befolgen und wie er die Regeln und Muster der Alten auf ein Produkt von modern romantischem Geist anzuwenden habe, so werden sie uns viele Aufschlüsse zur Beurtheilung des Goffredo geben.

Seine Jugendarbeit, Rinaldo, hatte er schon früher dem Kardinal Luigi d' Este, Bruder des Herzogs Alphons II. von Ferrara, gewidmet und sich ihm so vortheilhaft empfohlen, daß ihn dieser 1565 zum Edelmann an seinem Hof ernannte. Hiermit fängt ein neuer Abschnitt in dem Leben Tasso's an. In

Italien war die Dichtkunst seit langer Zeit eine Hofkunst, und sowie die unbemittelten Dichter sich um die Gunst der Fürsten bewarben und beneideten, so suchten auch die Fürsten die Dichter an ihren Hof zu ziehen und mißgönnten einander den Glanz, den ein berühmter Dichter einem solchen Höfchen gab. Wie wir schon bei Ariost und Andern gesehen haben, brachte diese Mode, Dichter bei sich zu führen, für diese, je nachdem die Gönner waren, manche sehr unangenehme Lagen hervor, wenn sie es nicht, wie Peter der Aretiner einzurichten wußten, daß sie von allen Höfen reiche Geschenke erhielten, ohne sich einem ausschließlich zu verbinden. Tasso hatte sich indessen, was diesen Punkt betrifft, wenigstens im Anfang nicht zu beklagen. Der Ferraresische Hof zeichnete sich, freilich auf Kosten der Unterthanen, die sich von ihrer damaligen Verarmung bis jetzt noch nicht erholt haben, in dieser letzten Zeit vor seinem Untergang vor allen andern durch eine grenzenlose Prachtliebe und ausschweifenden Hang zu Festen, Ritterspielen und theatralischen Vorstellungen aus. Keine Kosten wurden gespart, um berühmte Künstler aller Art herbeizuziehen, welche ihre Kräfte und Talente dem Glanz und Vergnügen des Hofes widmen mußten, so daß Ferrara unter andern Umständen der Mittelpunkt des italienischen geistigen Lebens und besonders für die spätere Periode der Dichtkunst eine wichtige Pflanzschule hätte werden können.

Hierhin wurde Tasso berufen, und zwar sollte er dort ankommen, ehe die Feierlichkeiten bei Gelegenheit der Vermählung des Herzogs mit der Erzherzogin Barbara von Oesterreich ihren Anfang nähmen. Er reiste also im Oktober 1565 hin und fand den ganzen Hof schon so beschäftigt in Vorbereitungen zu Festen, Turniren und Schauspielen, daß er anfangs Mühe hatte, eine Audienz bei dem Kardinal zu erhalten. Es mag dem jungen Mann, der vorher schon über die Maßen gefeiert worden war, etwas empfindlich gewesen sein, sich hier so unbeachtet zu sehen, wenn wir wenigstens aus einem spätern ähnlichen Vorfall, der seine Einsperrung veranlaßte, hierauf schließen können. Doch nahm ihn der Kardinal zuletzt sehr huldvoll an, gab ihm Zimmer in seinem Palast mit allen Bequemlichkeiten und sprach ihn von allen Diensten frei, die ihn in seinen dichterischen Arbeiten stören konnten. Da der Kardinal bald darauf nach Trident

reiste, um die fürstliche Braut feierlich abzuholen, so war Tasso ziemlich sich selbst überlassen und konnte sich ganz den mächtigen Eindrücken hingeben, welche der glänzende Hof und die fast einen vollen Monat dauernden Hochzeitsfeste, Ritterspiele und romantischen Aufzüge auf seine Phantasie machten. Der Kardinal reiste bald darauf nach Rom zur Papstwahl, und während seiner langen Abwesenheit wurde Tasso mit den beiden Prinzessinnen, Lucrezia und Leonora, und mit dem Herzog Alphons II. selbst bekannt. Die Prinzessinnen waren Schwestern des Herzogs, Lucrezia 31, Leonora 30 Jahre alt. Die Biographen rühmen beider außerordentliche Schönheit und berufen sich dabei auf die Sonette Tasso's zu ihrem Lob, als wenn es nicht längst bekannt wäre, daß selbst eine Prinzessin von 50 Jahren für einen höflichen und Rücksicht nehmenden Dichter noch manche Schönheiten haben kann. Das Sonett ist überhaupt seit Petrarca ein etwas verdächtiges Lobgedicht, an dem der Verstand am meisten arbeiten und die Lücken des Gefühls ausfüllen muß.

Lucrezia liebte die Welt, die Vergnügungen, die Artigkeit; sie fühlte sich geschmeichelt, daß ihr Tasso schon früher in seinem Rinaldo ein Compliment gemacht hatte, und jetzt, wo ihre glänzenden Tage im Abnehmen waren, mochte sie wol noch eifriger die aufgehende Berühmtheit durch Aufmerksamkeiten und Gunstbezeigungen aller Art an sich zu fesseln suchen. Doch mag sie von jeher nicht verstanden haben, in Männern eigentliche Liebe zu erwecken. Sie blieb unvermählt bis in ihr 36. Jahr, und kehrte nach einer kurzen Ehe, von ihrem Gemahl geschieden, nach Ferrara zurück. Auch in Tasso's Gedichten findet sich keine Spur einer Leidenschaft für diese Prinzessin; die meisten an sie gerichteten sind feine Complimente, wie sie der berüchtigte Aretiner, der sich gewiß von keiner sentimentalen Liebespein quälen ließ, auch zu machen im Stande war, und sein Sonett an ihre rothen Augen, so zart die Sache auch berührt und so fein und höflich auch die Wendung ist, gibt keine rechte Vorstellung von einer blinden Liebe, selbst bei einem noch feurigern Dichter; so wenig als das Sonett, in welchem er sie an ihre Annäherung zum Matronenalter erinnert, obgleich hier die ausgesuchteste Rhetorik der Galanterie zu Hülfe kommen muß. Leonore scheint das Gegentheil von ihrer Schwester gewesen zu sein. Sie

verschmähte den Lärm der Welt, so daß sie nicht einmal an den langen Hochzeitsfesten Theil nahm, und daß ihr dies bei einer so feierlichen Gelegenheit gestattet wurde, beweist, daß ihr eine lange Gewohnheit dieses Vorrecht gab. Sie lebte zurückgezogen, studirte viel, besonders auch die neuern Dichter, und die ketzerischen Neuerungen, die ihre Mutter, Renate von Frankreich, an dem ferraresischen Hof begünstigt hatte, scheinen sie in die entgegengesetzte Richtung gebracht und ihr eine vorherrschende Neigung zu andächtiger Schwärmerei erweckt zu haben, so daß sie unter dem Volk zu Ferrara, das an den üppigen Hof gewöhnt war, in den Ruf der Heiligkeit kam[1]). So wirkten beide Prinzessinnen sehr verschieden auf Tasso, aber beide fesselten ihn an sich. Lucrezia gab sich viele Mühe um ihn, war seine Rathgeberin bei seinen Liebesangelegenheiten, wußte ihn aufzuheitern, durch ihren Beifall aufzumuntern, und ihr praktischer Verstand würde ihn in verhängnißvollen Lagen, z. B. bei seiner Abreise nach Rom, sicher geleitet haben, wenn er ihr hätte folgen wollen. An Leonore dagegen band ihn ein gewisser sympathetischer Zug, indem er sich längst dieselbe Gefühlswelt wie sie geschaffen hatte, worin sich beider Seelen einander begegneten und sich gegenseitig in ihrer Andacht und Verehrung für ihr phantastisches Gut bestärkten. Lucrezia nährte seinen Ehrgeiz und Leonora seinen Hang zur Schwärmerei, und so waren beide freilich für ihn verderblich, denn jene beiden Leidenschaften waren es besonders, die sein ganzes Unglück verursachten.

Man hat früher viel über Tasso's Liebe zu Lucrezia oder besonders zu Leonora geschrieben und davon sogar seine Einsperrung und sein ganzes Unglück abgeleitet. Der einzige Beweis, den man für eine solche Vermuthung aufbringen konnte, bestand in den Sonetten und Canzonen an die Leonora, und grade diese könnten, mit den an andere Damen verglichen, das Gegentheil beweisen. Es geht schon aus dem ganzen Charakter der Leonora hervor, daß sie, und zwar nur in einem gleichgestimmten Schwärmer, wol eine enthusiastische Verehrung, aber keine wirkliche und dauernde Liebe zu erwecken im Stande war. Dann kommen gar

1) Das Volk schrieb es sogar einmal ihren Gebeten allein zu, daß Ferrara von einem Erdbeben nicht ärger mitgenommen wurde.

viele Artigkeiten, die er ihr und auch ihrer Schwester in den Sonetten sagt, auf Rechnung seiner Stellung zu der fürstlichen Familie, seiner dichterischen Gewandtheit, und wenn er zuweilen zu etwas mehr Wärme sich hinreißen ließ, so waren dafür auch die Prinzessinnen fortwährend theilnehmende Zeuginnen und zum Theil Urheberinnen seines wachsenden Ruhmes. Es ist bekannt, wie die Dichter am ferraresischen Hof, wie an allen andern italienischen Höfen, um die Gunst der Damen in Hinsicht auf ihren Dichterruhm durch Gedichte wetteiferten, und eben so bekannt, daß Tasso hierin sehr gefährliche Nebenbuhler hatte, wie den Guarini, den Pigna u. A., so daß, als er einmal von Urbino aus der Leonora einige Sonette zuschickte, er sich sehr empfindlich und mißlaunig gegen sie darüber äußerte, daß er ihre Gunst und Bevorzugung (nicht als Liebhaber, wie das gewöhnlich gedeutet wird, sondern als Dichter) verloren haben könne, da sie in Ferrara wol bessere Sonette zu hören bekomme. Daß die Dichter an einem Hof sich um die Gunst der mächtigsten und einflußreichsten Personen, also eher einer Prinzessin als andrer Damen bewarben, ist natürlich. Viele der Complimente und Artigkeiten, die in ihrer Uebertreibung ohnedies Kälte des Gefühls anzeigen, kommen also auf Rechnung dieses Wetteifers mit seinen Nebenbuhlern, wie nicht weniger seiner Stellung zur fürstlichen Familie, seiner dichterischen Gewandtheit oder gar der Natur des Sonetts. Ferner hat er an die Lucrezia mehr Gedichte gerichtet, als an ihre Schwester, und man könnte aus den erstern vielleicht eher manche Beweise einer Liebe herausfinden, wenn nicht die Umstände und Tasso's eigne Aeußerungen an manchen Orten dem widersprächen. Lucrezia war mehr um ihn, machte sich viel mit ihm zu schaffen, war oft ganze Wochen lang mit ihm allein und nahm überhaupt mehr Theil an allen Begebenheiten seines Lebens, als die Schwester, die fern vom Geräusch der Welt mehr ihren eignen Gefühlen nachhing. In den Sammlungen von Tasso's Gedichten findet sich eine lange Canzone, die man gewöhnlich als einen Hauptbeweis seiner Liebe voranstellt. Nach seiner eignen Bemerkung sollte sie die erste von drei Canzonen sein, die er die „drei Schwestern" (le tre sorelle) zum Lobe der Prinzessin Eleonore nannte. Die andern beiden hat er aber weder damals noch auch später bekannt gemacht,

„weil sie nicht vollendet wären." Man setzte sich aus einer sonderbaren Grille als eigentlichen Grund zusammen, weil sie seine Liebe zu deutlich verrathen hätten, obgleich man ebensogut hätte schließen können, daß er sie aus Mangel an Interesse nicht beendigt hat. Wir geben unten den Anfang dieser Canzone [1]), um die Haltung derselben zu zeigen, müssen aber gestehen, daß uns dieser erste Theil nichts von Liebe zu enthalten, sondern vielmehr allein auf ihren Ruf der Heiligkeit zu zielen scheint; wir aber im Uebrigen solche excentrische Phrasen, gezwungne Wendungen und durchdachte Complimente gefunden haben, die aus einem natürlichen Gefühl gar nicht hervorgehen können, daß wir darin nicht den geringsten Beweis seiner Liebe finden. Tasso wußte ganz anders zu dichten, wenn er wahrhaft fühlte. So ist auch am Schluß das Wortspiel mit Leonora (le onora) ganz von petrarchischer Kälte. Tasso hat es geschrieben, als er kaum in Ferrara angekommen war, als ihm Alles daran lag, sich in Gunst zu setzen, und ganz ähnliche Gedichte hat er auch an andere Damen gerichtet, wie an die Livia d'Arco und besonders an die Laura Bojardi Tiene, eine einflußreiche Hofdame, an die er sich auch später in seinem Gefängniß wandte. Auch in den andern Gedichten an die Prinzessinnen finden wir oft eine hochtrabende und gezwungne Sprache, mehr Verstand als Gefühl, die Benutzung der ganzen alten Mythologie zu schmeichelhaften Allegorien, und die Mühe, die man oft den Bildern ansieht, beweist so wenig Liebe, als daß auch Leonore einmal in einem freilich

---

1) Mentre ch'a venerar muovon le genti
Il tuo bel nome in mille carte accolto,
Quasi in sacrato tempio idol celeste;
E mentre che ha la fama il mondo volto
A contemplarti, e mille fiamme ardenti
D'immortal lode in tua memoria ha deste:
Deh non sdegnar, che anch' io te canti, e in queste
Mie basse rime volontaria scendi,
Nè sia l'albergo lor da te negletto,
Che anco sotto umil tetto
S'adora Dio, cui d'assembrarti intendi;
Nè sprezza il puro affetto
Di chi sacrar face mortal gli suole,
Benchè splenda in sua gloria eterno il sole.

sehr schönen und geistreichen Sonett an ihr Alter erinnert wird. Wenn wir noch weiter suchen wollen, so finden wir für die Bestätigung unsrer Meinung auch noch den Umstand, daß Tasso schon zwei oder drei Jahre vor seiner Einsperrung Ferrara durchaus und für immer verlassen wollte, was jedenfalls kein Beweis von Liebe, sondern eher vom Gegentheil wäre.

Wir können aber noch einen schlagendern Beweis gegen die Meinung von diesem Verhältniß geben. Wenn der Dichter Tasso der wirkliche und erklärte Liebhaber der Eleonora war, und zwar in solchem Grade, daß Viele seine Einkerkerung davon herleiten, so mußte ihn die geringste Untreue unfehlbar und für immer um die Gunst der Prinzessin bringen. Aber weder er noch die andern Dichter in Ferrara kamen in ihren Liebesverhältnissen zu ihr, wenn sie je bestanden hätten, einen Schritt weiter; die Prinzessin sah nicht nur sehr ruhig und gleichgültig den verschiednen anderweitigen wirklichen Liebesflammen des Tasso zu, sondern unterstützte ihn auch bei den daraus entspringenden Verlegenheiten mit ihrem Rath, wie folgender Vorfall beweist. Tasso liebte aufs Heftigste die Lucrezia Bendidio, eine edle und durch Geist und Schönheit berühmte Dame an dem Hof zu Ferrara, und warb durch viele feurige Sonette um ihre Gunst. Er hatte aber einen mächtigen Nebenbuhler an Giambattista Pigna, Sekretär des Herzogs, der ebenfalls seine Flamme in Sonetten kundgab. Jemehr die Reime des Tasso den Vorzug verdienten, um so vorsichtiger mußte er verfahren, um sich einen Mann, der ihm bei dem Herzog schaden konnte, nicht zum Feind zu machen. Leonora gab ihm selbst das Mittel an, aus dieser Verlegenheit zu kommen und, ohne sich zu schaden, seine Liebe zu Lucrezia Bendidio fortwährend bekennen zu können. Er nahm drei Canzonen des Pigna, welche dieser auch die Drei Schwestern betitelt hatte, und schrieb über sie einen sehr gelehrten und für den Verfasser schmeichelhaften Commentar.

Dies Alles zusammen beweist, daß von einer eigentlichen Liebe des Tasso zu Leonora keine Rede sein kann, und aus vielen Umständen kann auch in der Folge nicht geschlossen werden, daß Leonore, die mit ganz andern Dingen beschäftigt war, Liebe zu ihm gefühlt hätte, obgleich sie den Dichter in ihm hochschätzte und sich zu dem Schwärmer hingezogen fühlte. Dazu kommt,

daß er über Leonorens Tod, 1581, über welchen nicht nur der ganze Hof gebührend, sondern auch die ganze Stadt aufrichtig trauerte, nicht ein Wort weder in Briefen noch in Versen schrieb, und daß er nach dem Tage seiner Einsperrung, welche doch Viele aus der Entdeckung seiner Liebe erklären wollten, in seinen vielen Hundert Briefen der Leonora mit keinem Worte erwähnt. In Beziehung auf das erstere treffe ich übrigens so eben bei nochmaliger Durchlesung aller Sonette, die sich auf dieses Verhältniß beziehen, auf einen Umstand, den ich nirgends erwähnt noch erklärt finde und der doch darthun würde, daß Tasso von Leonorens Tod wenigstens eine lange Zeit nichts erfahren hätte, mag nun die Bosheit seines Kerkermeisters Mosti ihm diese Nachricht vorenthalten haben, oder er selbst in einem Zustand der Dumpfheit gewesen sein, der ihn für dergleichen ganz unempfänglich machte. Tasso schrieb nämlich ein Sonett, das wir unten [1]) mittheilen, an die beiden Prinzessinnen von Ferrara, denn daß sie alle beide gemeint sind, geht aus dem ersten Vers hervor: Suore del grand' Alfonso; sowie aus der ganzen ersten Strophe, daß er dies Sonett geschrieben hat, als schon drei Jahre seiner Einsperrung vorüber waren. Da er im März 1579 in das Spital von St. Anna gebracht worden war, so schrieb er also jenes Gedicht nicht vor dem März 1582 und Leonore starb schon im Februar 1581.

Wie dem aber auch sei, soviel scheint ausgemacht, daß die Liebe zu Leonore und überhaupt die Liebe unsern Dichter nicht

---

1) **Suore del grand' Alfonso, il terzo giro**
Ha già compiuto il gran pianeta eterno,
Che io dallo strazio afflitto, e dallo scherno,
Di fortuna crudele egro sospiro
Lasso! vile ed indegno è ciò che miro
A me d'intorno, o che in altrui discerno;
Bello è ben, s'ivi guardo, il petto interno;
Ma che? premi ha sol d'onta e di martiro.
Bello è sì, che veduto al mondo, esempio
Fora d'onor; vi siete ambe scolpite,
E vive, e spira l'una e l'altra imago.
Pur d'idoli sì belli appien non pago
Il ver desio; ma voi, lasso! schernite
La fede e il cor, ch'è vostro altare e tempio.

in das Unglück gestürzt hat. Jedenfalls hatte er andere sehr heftige Neigungen, wie besonders zu der schönen Leonora Sanvitale, Gräfin von Scandiano, an welche er einige feurige Sonette richtete. Wie es aber mit seiner Liebe zu Lucrezia von Este stand, offenbart am besten sein Brief an seinen Freund Gonzaga vom 20. Juli 1575. Der Herzog wollte ihn um diese Zeit mit sich auf seine Villa nehmen, aber Lucrezia, die eben von ihrem Gemahl geschieden war und zur Herstellung ihrer Gesundheit eine Kur brauchte, verlangte den Tasso zu ihrem einzigen Gesellschafter, und so mußte er in Ferrara bleiben. Hierüber schrieb er denn: „Der Herzog ist abgereist und hat mich gegen seinen und meinen Wunsch hier gelassen (ha lasciato me qui invitus invitum), weil es so der Frau Herzogin von Urbino gefallen hat, welche eine Kur trinkt und den Tag über Unterhaltung nöthig hat."

Dieser erste Aufenthalt in Ferrara an dem üppigen Hof, unter so vielen durch Geist und Körper hervorstechenden Frauen, mag dem Tasso insofern höchst nachtheilig gewesen sein, als sich sein ohnedies reges Gefühl dadurch in eine Spannung brachte und zu einer Höhe steigerte, die zuletzt einen krankhaften unheilbaren Zustand hervorbringen mußte. Er faßte Alles zu leidenschaftlich auf, und die Feste, Maskeraden, Theater und wissenschaftlichen Unterhaltungen, welche den andern Hofleuten nur Zerstreuung gegen die Langeweile gewährten, versetzten ihn in eine Erregtheit, die ihn um so mehr aufreiben mußte, als auch der Ehrgeiz und die Eifersucht gegen andre Dichter fortwährend in ihm arbeitete. Man merkt es an vielen seiner Gedichte, selbst solchen, die über kleine Vorfälle und geringfügige Gegenstände verfaßt waren, daß leidenschaftliche Gefühle den tiefsten Grund seiner Seele durchwühlten. Verkehr mit bedeutenden Männern, selbst geistiger Kampf mit würdigen Gegnern und thätiger Antheil an einem bewegten Staatsleben würden ihm grade in dieser Periode seines Lebens, wo er zum Manne reifen sollte, von unendlichem Nutzen gewesen sein. Statt dessen lebte er hier in einem beständigen Traum der Liebe und Spiel mit den Gefühlen und Leidenschaften, wozu selbst der Verstand und die Wissenschaft in Anspruch genommen ward. Man hatte unter den vielen und schönen Hofdamen die Liebe in eine Art von wissen-

schaftlichem System, ungefähr wie früher in den provenzalischen Corti d'amore, gebracht, und es galt nun, sich in dieser Wissenschaft durch Gelehrsamkeit und Spitzfindigkeit auszuzeichnen, wozu die großen öffentlichen Disputationen in Gegenwart des ganzen Hofs das Mittel waren. Tasso hatte sich schon in seinen Considerazioni über die drei Canzonen seines Nebenbuhlers Pigna an die Lucrezia Bendidio als Meister in dieser Wissenschaft gezeigt, und der allgemeine Beifall, wol auch die neidischen Bemühungen seiner Nebenbuhler feuerten ihn zu immer größern Anstrengungen in dieser eiteln Beschäftigung an. Der Glanzpunkt seines Ruhmes in dieser Wissenschaft war wol die große, dreitägige Sitzung dieser Akademie der Liebe, in welcher er 50 Thesen öffentlich gegen Herren und Damen vertheidigte, und worin ihm Niemand durch Geist und Scharfsinn Stand zu halten vermochte, als ein Lucchesischer Edelmann und ein in solcher Philosophie sehr geübtes Fräulein, die Orsina Cavalletti, welche besonders die Thesis: daß der Mann von Natur inniger und beständiger liebe als die Frau, mit der ganzen Energie einer angegriffnen Partei bekämpfte. Unter solchen zwischen der Theorie der Dichtkunst und der Liebe getheilten Beschäftigungen rückte sein Epos schnell vorwärts, woran er mit einigen kurzen Unterbrechungen, die eine Reise nach Padova, Mailand und Pavia, dann der Tod seines Vaters 1569 und die Hochzeit der Lucrezia mit dem Prinzen von Urbino verursachten, anhaltend und eifrig gearbeitet hatte, so daß am Ende dieses Zeitraums schon acht Gesänge vollendet waren. Die Haupteindrücke, welche er während dieser Zeit empfing, lassen sich daher in dem Gedicht nicht verkennen, und was in demselben nicht an die strengen Regeln des Aristoteles oder an die Muster der antiken Dichter erinnert, gehört ganz in das Gebiet der Liebe. Er las den Prinzessinnen jedes Gemälde, sowie es fertig war, vor und wurde von ihrem Beifall immer wieder neu aufgemuntert. Jemehr er sich aber bei ihnen in Gunst setzte, destomehr wuchs auch die Zahl und die Anstrengung seiner Neider unter den Hofleuten, die sich bald zu seinem Unglück verschworen.

Die erste Gelegenheit, wobei sich der Neid und die Intriguen seiner Feinde wirksam zeigten, war seine Reise nach Paris 1570, im Gefolge des Kardinals von Este. Dieser wollte dort

die Angelegenheiten seines Erzbisthums Auch in Ordnung bringen, welches durch die immer mächtiger werdenden Hugenotten sehr beunruhigt wurde. Ehe Tasso abging, legte er bei seinem Freunde Rondinelli ein Testament nieder, worin er bestimmte, was von seinen Gedichten nach Durchsicht und Verbesserung seiner Freunde gedruckt werden sollte, und woraus man auch entnehmen kann, was sich übrigens aus seiner ganzen Charakterentwicklung erklären läßt, daß er mit seinen Geldangelegenheiten nicht recht umzugehen wußte, indem mehrere seiner Sachen bei Juden verpfändet waren.

Seine Aufnahme bei dem König Karl IX., 1571, war äußerst glänzend. Der König überhäufte ihn mit Ehrenbezeigungen und Geschenken, die der Dichter, obgleich sehr geschmeichelt, abgelehnt haben soll. Der ganze französische Hof folgte dem Beispiel des Königs, der damalige erste Dichter Frankreichs, Ronsard, bewarb sich um seine Freundschaft und Tasso's Ehrgeiz mußte sich hier vollkommen befriedigt fühlen. Aber diese Huldigungen scheinen ihn etwas verblendet und zu manchen unvorsichtigen Aeußerungen, besonders, wie man sagt, über das Verhältniß der Calvinisten zur alten Kirche, verleitet zu haben. Dies benutzten seine Feinde unter dem Gefolge des Kardinals zu vielfachen Verleumdungen, und es gelang ihnen so gut, in dem Kardinal eine völlige Aenderung der Gesinnung und des Betragens hervorzubringen, daß Tasso seinen Abschied nahm und nach Italien zurückkehrte. Es wäre ihm vielleicht ein Leichtes gewesen, die ganze Intrigue des Hofgesindes zu zerstören, aber wir werden auch bei einer spätern Gelegenheit sehen, daß er, reizbar, empfindlich und weichlich, wie er war, zu seinem Unglück eine Intrigue eher beförderte als zerstörte.

Tasso wandte sich zuerst nach Rom, wo er von den alten Freunden seines Vaters mit großer Freude aufgenommen wurde, und suchte von hier aus durch die Vermittlung der Prinzessinnen Lucrezia und Leonora in die Dienste des Herzogs von Ferrara zu kommen. Dieser nahm ihn sogleich an und Tasso erhielt nebst allen Bequemlichkeiten des Lebens und einer ehrenvollen Stellung alle Zeit für sich zur Vollendung seines Gedichts. Folgende Stelle aus seinem langen Discorso an den Sign. Scipione Gonzaga, worin er verschiedne Umstände seines Lebens

erzählt, zeigt am besten sein Verhältniß zum Herzog und was ihm dieser gewährt habe: „Er (der Herzog) zog mich aus der Finsterniß meines geringen Glücks an das Licht und an den Ruf des Hofes, er befreite mich von dem unbehaglichen Zustand und verschaffte mir ein sehr bequemes Leben; er gab meinen Gedichten den Werth dadurch, daß er sie oft und gern hörte und mich, der sie ihm vorlas, mit aller Art von Gunst beehrte; er machte mich würdig der Ehre seiner Tafel und der Vertraulichkeit seiner Unterhaltung, und nie wurde mir von ihm irgend eine Gunst, um die ich ihn bat, verweigert."

Die erste Zeit der Ruhe durch die Reise des Herzogs nach Rom, nach dem Tod der Herzogin, benutzte Tasso zur Verfertigung seines Schäferspiels Aminta. Diese Vermischung von antiker Ekloge mit romantischer Süßlichkeit und Schwärmerei war besonders am ferraresischen Hof sehr beliebt, seitdem Beccari's Sacrificio 1545 mit großem Aufwand und theatralischer Pracht gegeben worden war. Seitdem wurden dort manche aufgeführt und Tasso sah in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Ferrara die Darstellung des Sfortunato von Agostino Argenti mit solchem Beifall, daß er seitdem einen ähnlichen Gegenstand zur Bearbeitung in sich herumtrug. In zwei Monaten war der Aminta beendigt und der Herzog fand daran ein solches Gefallen, daß er zur Rückkehr seines Bruders, des Kardinals, eine prachtvolle Aufführung desselben veranstalten ließ, welche den ganzen Hof entzückte und zur Bewunderung des Dichters hinriß, aber auch der Zeitpunkt war, wo seine bisher versteckten Neider sich zu größerer Thätigkeit zu seinem Untergange vereinigten.

Die Herzogin von Urbino, Lucrezia, hatte der so gerühmten Darstellung nicht beiwohnen können und Tasso mußte sich auf ihren dringenden Wunsch zu ihr nach Pesaro begeben, wo er dem Hof seinen Aminta und einige Gesänge seines Goffredo unter allgemeinem Beifall vorlas, und von Allen geehrt, von der Prinzessin geschmeichelt und verwöhnt, den ganzen Sommer 1573 auf deren reizender Villa Castel Durante zubrachte. Während dieser Zeit arbeitete er eifrig an seinem Epos, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß ihm jene Villa manche Züge zu seinen Gärten der Armida lieh. Reichlich beschenkt und in allen

Forderungen seines Ehrgeizes, die er vor der Beendigung seines Goffredo machen konnte, gesättigt, kehrte er nach Ferrara zurück. Er schien nur noch eine Stufe zum Gipfel des Glücks nöthig zu haben und setzte die ganze Ruhe seines Lebens an die Wirkung seines Epos, aber sein bisheriges Glück, der steigende Ruhm, die Verwöhnung durch die Ehrenbezeigungen und Schmeicheleien verhinderten ihn, seine Umgebungen zu erkennen, den wahren Zusammenhang der Dinge zu durchschauen, und so ging er in jede Falle, die ihm die Bosheit seiner Feinde stellte.

Im Juli 1574 mußte er mit dem ganzen Hof den Herzog nach Venedig begleiten, welcher dort den nach Frankreich durchreisenden König Heinrich III. feierlich in seine Residenz abholte und ihm mit großem Aufwand prachtvolle Feste veranstaltete. Bei dieser Gelegenheit soll Tasso sich durch die Hitze, durch den Tumult der Festlichkeit und vielleicht auch durch einige diätetische Unordnungen bei den Banketten ein viertägiges Fieber zugezogen haben. Die ältern Biographen sagen nichts davon, daß er besonders geehrt und ausgezeichnet worden sei, freilich auch nicht, daß er besonders zurückgesetzt worden sei. Wenn wir aber die spätern Fieberzustände und die Ursachen, welche sie veranlaßten, mit diesem vergleichen, so können wir nicht umhin zu glauben, daß der durch die nahe Vollendung seines Gedichts und die davon zu erwartenden Früchte leidenschaftlich aufgeregte und vom Ehrgeiz aufs Höchste gespannte Dichter, dem hier vor allen Andern die Herzen und Thüren der höchsten Personen offen standen, dem schon so vielfach gehuldigt worden war, sich in seiner Meinung tief zurückgesetzt fühlen mußte, da man, alle Aufmerksamkeit auf den hohen Gast und seine Umgebung richtend, ihn wenig beachten konnte und er, unter dem übrigen Gefolge gemischt, gewiß den mancherlei Neckereien und Kränkungen seiner Feinde mehr ausgesetzt war. Seine Krankheit dauerte ein halbes Jahr, und erst im Frühjahr 1575 konnte er seinen Goffredo beendigen, der in dieser ersten Gestalt aus achtzehn Gesängen bestand.

Wir sind nun an die Epoche gekommen, von welcher an sich die Spuren seines Mißgeschicks, das zuletzt seine Gefangenschaft verursacht hat, deutlicher zeigen. Wir haben bisher mehr die äußern Lebensumstände berücksichtigt, halten aber an diesem

wichtigen Wendepunkt für nöthig, seine innere Seelenstimmung und die Art, wie sie von seiner Zeit vielfach bestimmt wurde, näher zu beleuchten, damit man sein Unglück richtiger beurtheilen könne. Schon die Verhältnisse, in denen er seine Jugend zubrachte, waren nicht dazu gemacht, eine heitre und offne Ansicht der Welt in ihm zu begründen oder ihm einen hellen Blick in andere Menschen als Schutz gegen manche Neckereien zu geben. Sein Vater war Verbannter, hatte Alles verloren, und zog, überall verfolgt, mit ihm, der ihn nach seiner eignen Aussage wie Ascanius auf seinen Irrfahrten begleitete, aus einer Stadt in die andere, nach Rom, Bergamo, Pesaro, Venedig, Padova. War ihm schon die Trennung von seiner Mutter und der Kummer, den sein Vater über dieselbe empfand und täglich besprach, schmerzlich, so mußte ihn noch mehr die Nachricht erschüttern, daß sie aus Gram über das Unglück ihrer Familie und die Härte ihrer Verwandten gestorben sei. So ging ihm eine glückliche Jugend, ein stetiger Aufenthalt, eine Heimath, eine stetige Entwicklung gänzlich ab. Immer war er dem wechselnden Zufall überlassen, lange Zeit in dem Zustand eines Flüchtigen, von zufälligen Ereignissen eine günstige Wendung erwartend, auf andere Menschen horchend, von ihrem Einfluß und ihren Bemühungen, selbst von Fürstengunst hoffend, und durch viele Enttäuschungen und Vereitelungen mißmuthig gemacht. Obgleich dies Alles freilich seinen Vater mehr berührte und in Thätigkeit setzte, so war doch Torquato in seiner geistigen Entwicklung schon zu weit vorgerückt, als daß er nicht dies aufs Lebhafteste mitempfinden und davon einen tiefen und unauslöschlichen Eindruck behalten sollte; und hatte doch auf der andern Seite noch nicht soviel vom Leben hinter sich, um das Mißgeschick mit der Ruhe der Gewohnheit und Abhärtung zu ertragen und den Empfindungen darüber keinen Einfluß auf den Charakter zu gestatten. So setzte sich in ihm ein tiefes Mißtrauen gegen die Menschen, eine finstre, immer anklagende Stimmung gegen das Schicksal fest, die ihn nie mehr verließ und bei welcher er doch leicht zu hintergehen war, weil er seine Freunde von den schlauen Gegnern nicht zu unterscheiden wußte. Auch in seinen spätern Briefen setzt er die Geduld seiner Freunde oft auf eine harte Probe, indem er sie mit seinem Mißtrauen verfolgt und ihnen vorwirft,

daß sie ihn weniger schätzen als früher, und jede kleine Unannehmlichkeit, das Verfehlen von Bekanntschaften, das Ausbleiben von Briefen bezieht er gleich auf das feindliche Walten seines Schicksals[1]).

Dazu kam in ihm eine übermächtige Herrschaft des Gefühls über den Verstand. In einer heitern Jugend hätte hieraus wol eine sehr glückliche Stimmung hervorgehen können, die besonders auf seinen Dichterberuf einen großartigen Einfluß ausgeübt hätte. Durch das Unglück aber grub das Gefühl immer tiefer und brachte freilich in seinen Gedichten jene bezaubernden Ergüsse eines innigen Gemüths hervor, aber auch im Leben das melancholische Temperament, die außerordentliche Reizbarkeit, über die sein Verstand nicht Herr wurde. Als er daher an den Ferraresischen Hof kam, war er mit seinem begeisterten, reinen Gefühl verloren. Er hätte überhaupt nie sollen an einen Hof kommen, wo nur der kalte, berechnende Verstand sich im Selbsterheben und im Stürzen und Verdrängen der Andern übt. Daß ihn auch physische Leiden drückten, geht daraus hervor, daß er sich später fast in jeder Stadt, in der er sich aufhielt, einer ärztlichen Behandlung freiwillig unterwarf, ohne daß man grade nöthig hat, mit Ginguené eine gewisse Enthaltsamkeit, noch mit Brusoni und Manso den „lydischen Knaben" als Ursache seiner Kränklichkeit hinzustellen.

Dabei war Tasso durch und durch Dichter, alle Eindrücke im Leben wurden von seinem Dichtergefühl aufgefaßt und in einem Sonett oder einer Canzone wiedergegeben. In diesen lyrischen Gedichten ist er auch am größten, weil seine ganze Seele in ihnen hervortritt mit der ganzen Kraft und Wärme, die sie von der Aufregung des ihn beschäftigenden Momentes erhält.

1) So schreibt er z. B. an Costantini am 12. Jan. 1587. Io ho scritto a V. S. ogni settimana per molte strade, e non ho mai avuta risposta. La cagione dee esser la medesima, cioè la malignità della mia rea fortuna, per la quale son meno stimato dagli amici. Und am 25. Jan.: Vorrei lamentarmi di V. S. che non abbia mandati gli ultimi quattro canti del Floridante; ma quando penso alla mia rea e malvagia fortuna, stimo, ch'ella ne possa aver tutta la colpa; n'abbia ancora tutto il biasimo.

Im größten Unglück, in der finstersten Stimmung, wie im heitern Spiel der Liebe und getragen von der Bewunderung Aller und von der Hoffnung des Ruhmes, mußte er sich durch Dichten Luft machen, das ihm eine Nothwendigkeit des Lebens war. Schon in seiner Kindheit machten seine Reime Aufsehen, der Schmerz der Trennung von seiner Mutter ergoß sich in einem Sonett, seine ganze Jugend verfloß unter Dichten, in dem Hospital, wo er von geistigen und körperlichen Leiden, von dem Unmuth über die unwürdige Behandlung, über den Verrath in Hinsicht seines Gedichts gequält wurde, war er ein ganz andrer Mensch, wenn er dichtete, und selbst in seinen Sonetten an den Herzog und die Prinzessinnen oder fremde Fürsten, worin er um Befreiung bittet oder seine traurige Lage schildert, ist mehr die sorgfältige Beachtung der Kunstform als der Ausdruck seines Unmuths zu bemerken. Das Dichten war ihm eine so heilige Angelegenheit, daß er noch im siebenten Jahr seiner Gefangenschaft auf die Bitte des Herzogs von Mantua um einige Stanzen sich sogleich die ganze Nacht an die Arbeit setzt und sie ihm am andern Morgen fertig zuschicken kann (S. den Brief an Costantini, 4. Juli 1586). Auch schon früher bei seiner zweiten Flucht aus Ferrara, als er in der traurigsten Verfassung, von Allem entblößt, von Furcht vor Verfolgung und von Reue wegen seiner Entfernung gequält, in der Residenz der Herzogs von Urbino ankommt und noch gar nicht weiß, wie er von dem abwesenden Fürsten empfangen werden wird, dichtet er unterdessen eine seiner schönsten Canzonen, welche anfängt: O del grand' Apennino Figlio picciolo si ma glorioso. Auch nach seiner Befreiung aus dem Spital bis zu seinem Tod ist er immer mit Dichten beschäftigt. Alle seine Briefe, besonders an Costantini sind erfüllt mit Geschäften wegen seines Floridante, seiner Tragödie, seiner Gespräche, Canzonen, Sonette, Sammlung seiner Briefe, die alle an die Freunde zur Durchsicht, zum Druck geschickt, wieder ausgebeten und zur Beförderung an Fürsten empfohlen werden. Das Dichten war das Einzige, was ihn zeitweise von seiner Melancholie heilt, und nichts ist ihm schmerzlicher, als die bemerkte Abnahme seiner Dichterkraft. So schreibt er an Costantini am 16. Mai 1589: Io vivo in mille umori malinconici; quello che accresce la malinconia, è la difficoltà del

far versi, e s'i Dialoghi non m'ajutano, son quasi disperato.

Seine ganze Erziehung trug dazu bei, dieses Dichtervermögen so schnell und mit solcher Macht zu entwickeln. Auf der Jesuitenschule wurden ihm schon vom siebenten Jahre an die Schönheiten der alten Klassiker erschlossen, die er mit Begeisterung erfaßte. Dann in der Gesellschaft seines Vaters war er ganz in das literarische und dichterische Leben seiner Zeit versenkt. Er nahm lebhaften Antheil an den Unterhaltungen der gelehrten Freunde, studirte mit Eifer die romantischen Dichter, schrieb für seinen Vater einige Gesänge des Amadigi ab und besorgte einen großen Theil von dessen literarischer Correspondenz. Als er in Padova sich selbst überlassen war, bildete er sich dann ganz, während er den Rinaldo dichtete, seine eigne Gefühlswelt, lebte sich ganz in Ritterthum und enthusiastischen Kultus hinein, und zwar in einer Zeit, wo er die wirkliche Welt hätte sollen kennen lernen. Diese Stimmung brachte er nach Ferrara mit und mitten unter den Hofleuten lebte er in einer phantastischen Sphäre. Er wurde daher desto gereizter, sobald er durch einen Zusammenstoß, den der Verstand allein recht leicht hätte besiegen können, aus derselben gerissen wurde. Daher kamen die mancherlei unangenehmen Auftritte, die ihm den Hof von Ferrara, obgleich er sich über den Herzog und die Prinzessinnen nie beklagen konnte, so oft verleideten und die nachher den unglücklichen Kampf seines Unmuths mit seiner Dankbarkeit verursachten, die er aber wahrscheinlich sehr oft durch zu blindes Vertrauen und überströmendes Gefühl gegen falsche Freunde hervorrief. Schon daß er so viel falsche Freunde hatte, beweist, daß sein Gefühl über den Verstand herrschte, und diese Entdeckung, verbunden mit seiner krankhaften melancholischen Stimmung erweckte nachher in ihm Mißtrauen, Haß und Scheu. Nur die Prinzessinnen waren edel genug, den Schwärmer nicht zu mißbrauchen, doch war grade der Umgang mit Leonore durchaus kein Glück für ihn. Sie verstand ihn ganz, sympathisirte mit ihm in der Ueberschwänglichkeit und brachte ihn vollends von dem wirklichen Leben ab, in dem sie wol auch nie recht zu Hause war. Eine verständige Frau hätte einen viel wohlthätigern Einfluß auf ihn gehabt.

Es ist eine Erfahrung, daß in einem Menschen, der meist in seiner eignen, von ihm selbst geschaffnen Gedanken- und Gefühlswelt lebt, sich leicht eine gewisse Ueberhebung über die Außenwelt und über andre Menschen bildet, die in der Folge, wenn sie Widerstand findet, sich zur Geringschätzung und Verachtung Andrer verstärken kann. Bei Tasso kam hierzu noch ein großer Ehrgeiz, der bei der immerwährenden Befriedigung durch die Bewunderung und die Huldigungen seiner Freunde sich nicht selten als Dichtereitelkeit zeigte, und der ihn vielleicht allein noch mit der wirklichen Außenwelt und auch blos mit der literarischen in Verbindung erhielt. Eine solche Stimmung gab ihm natürlich viel zu leiden. Sein überschwängliches Gefühl ließ ihn vor den schlauen und lauernden Hofschranzen, die ihn gern aus der Gunst des Herzogs entfernt hätten, oft Blößen zeigen, die zu seinem Schaden benutzt wurden. Wenn er dann Jener Ueberlegenheit in solchen Hofkünsten entdeckte, so mußte ihn dies um so mehr kränken, jemehr er diese Menschen tief unter sich erblickte. Es läßt sich denken, daß solche Kränkungen sehr oft stattfanden und ihm um so öfter bereitet wurden, jemehr Jene ihn um sein Ansehn beneideten.

Jemehr er sich dem Zeitpunkt näherte, wo er durch die Vollendung seines Gedichts eine vollkommne Befriedigung aller seiner ehrgeizigen Wünsche erwartete, desto höher scheint sich sein Selbstgefühl gesteigert zu haben, desto reizbarer ward er, wenn er sich im Geringsten hierin verletzt fühlte, desto maßloser wurden seine Ansprüche und desto höher nahm er jede ihm so scheinende Vernachlässigung seiner Person auf. Dieses Selbstgefühl spricht sich in vielen seiner Briefe aus, mag er nun mit Bitterkeit seine äußern Verhältnisse und das Betragen der Menschen gegen ihn beschreiben, oder sich mit Aufrichtigkeit über die innere Ursache seines Unglücks ergehen. So ist der Grund, warum er Mantua, wo er nach seiner Befreiung so freundlich von dem Herzog aufgenommen und so glücklich ist, bald wieder verläßt, zuletzt auch in dem Ehrgeiz zu suchen. Sono ambizioso, schreibt er an Costantini am 25. Jan. 1587, e non mi credo di saper sì poco, ch' io meriti d'esser disprezzato da' miei padroni, e molto meno da' nemici. Von demselben Mantua, das er in den Himmel erhoben hat, schreibt er schon am 6. Januar, er

sei so unglücklich, daß er beschlossen habe, nicht mehr zu dichten, bis die Welt es bereuen werde, ihm solches Unrecht gethan zu haben; und wenn er nicht anders leben könne, so wolle er einen Entschluß fassen, der die ganze Welt in Erstaunen setzen solle, und sich in eine Einsiedelei zurückziehen. — So glauben wir auch ziemlich sicher behaupten zu können, daß bei seinem Verhältniß zu den Prinzessinnen in Ferrara die Dichtereitelkeit ein starker Hebel war. Am unumwundensten ist sein Bekenntniß in dieser Hinsicht in dem Fragment eines Briefes an den Scipione Gonzaga; er schreibt darin: „Ich bin krank und meine Krankheit ist kein Spaß, noch ohne Gefahr. Ich brauchte einen Arzt und einen Beichtiger und vielleicht einen, der die Geister beschwörte und die Phantasmen bannte. Und wenn unter den Krankheiten der Seele eine der schlimmsten der Ehrgeiz ist, so erkrankte sie an diesem Uebel schon vor vielen Jahren, und ist noch nie soweit geheilt worden, daß ich hätte die Gunst- und Ehrenbezeigungen der Welt und die, welche sie ertheilen, gänzlich verachten können, oder wenigstens sie nicht mehr suchen noch wünschen."

Noch einen Zug dürfen wir nicht unbeachtet lassen, der sein Unglück herbeiführte und der ebenfalls in der Uebermacht seines Gefühls seinen Grund hatte; dies war Charakterschwäche und Weichheit, woraus Wankelmuth, Laune und Unfähigkeit, einen Entschluß zu fassen, entstand. Dies verdarb sein ganzes Verhältniß am Hof; er konnte nicht dort bleiben und auch nicht weggehen. Es scheint uns nicht glaublich, was Andere annehmen, daß er wie Ariost von der Beendigung und Ueberreichung seines Gedichts besondere Hoffnungen auf Vortheile und eine angenehmere Lage hegte; denn eine solche hatte er schon (obgleich er einmal später in einem Brief eine Anspielung auf Mäcenas und Augustus machte [1]) und sein Unglück fing schon seit der Bekanntmachung seines Epos an. Aber gewiß ist, daß er unter

---

1) Dieser Brief ist aber im sechsten Jahr seines Gefängnisses 1584 an Scipione Gonzaga geschrieben und kann daher eine andre Beziehung haben. Der Schluß heißt: S'io fossi Virgilio, la pregherei che si contentasse d'essere Varo, benchè all' animo suo più si convenisse d'esser Mecenate. Ma dov' è l'Augusto? basti, in questo proposito ho detto assai, e le bacio le mani.

dem Hofgesinde viele Neider und boshafte Feinde hatte, daß er mit seiner Leidenschaftlichkeit, Selbsterhebung, Laune, seinem Mißmuth und Mißtrauen oft in Händel gerieth, wobei er den Kürzern zog, oder Demüthigungen erfuhr, die gar nicht vom Herzog auszugehen brauchten und die dieser nicht immer wußte. So wurde ihm der Hof unleidlich und doch durch seine Dankbarkeit nothwendig, seine Lage folterte ihn, und doch wußte er sich nicht zu einer Aenderung zu entschließen, er unterhandelte mit den Medici und litt wieder Gewissensbisse darüber; er entfloh mehrmals im größten Unwillen aus Ferrara und setzte nachher alle seine Fürsprecher in Bewegung, um wieder dahin zurückkehren zu dürfen.

Wenn man nun bedenkt, daß ein Mann mit solcher Charakterschwäche, ein so empfänglicher und reizbarer Dichter, ein Gemüth von solcher Reinheit und Wahrhaftigkeit auch noch in den hitzigen Kampf der religiösen Parteien, der damals halb Europa aufwühlte, hineingeworfen wird, daß dieser Kampf in seinem Innern sich wiederholt, daß sein Gemüth die Ketzer verabscheut und sein Geist viele ihrer Lehren billigt und die berühmten Gelehrten unter ihnen hochachtet: so wird man sich nicht wundern, daß seine reine, aber schwache Seele in diesem Kampf vollends unterging. Wir wollen nur in der Kürze und im Allgemeinen auf diese religiöse Gährung hindeuten, damit man die Lage des armen Tasso besser begreife. Unter den Klassen von besserer Erziehung verursachte der natürliche Scharfsinn und die höher entwickelte Intelligenz von jeher in Italien ein größeres Mißbehagen an dem Kultus und der Hierarchie, als in andern Ländern. Viele wurden durch ihren Abscheu gegen die Sittenlosigkeit der Geistlichen dahin gebracht, allen Glauben abzuwerfen, und in ihren Spott über den Klerus mischten sich Spuren eines wirklichen Atheismus. Man stritt sich in den philosophischen Schulen, ob die Seele zwar unsterblich, aber eine einzige in allen Menschen sei, oder ob sie gradezu sterblich sei. Das letztere behauptete der damals berühmteste Philosoph Pietro Pomponazzo. Während das gemeine Volk in einen fast heidnischen Aberglauben verfiel, gehörte es in den höhern Ständen zum guten Ton, irrige Meinungen vom Christenthum zu haben, die Bibel zu verspotten, die Geheimnisse des Glaubens zu verachten. Da gab

die Reformation allen denkenden Männern einen Ersatz für ein System, das sie verwarfen, und wurde begierig von ihnen ergriffen. Die Parteien mußten sich nun scheiden, und statt daß früher strenge Orthodoxe wie Freisinnige ihr Mißbehagen ohne bestimmte Richtung äußerten, kehrten nun die Strengen ganz zur Kirche zurück und die Andern machten die ernsten Waffen der Wissenschaft geltend. Die Dichter ergriffen meist die Partei der Reformirten und bereiteten das Publikum auf die gelehrten Werke vor. Wir haben schon Berni, Trissino u. A. gekannt, welche bei dem Gegenstand ihrer Gedichte jene Fragen nur nebenbei berühren konnten; tiefer gingen aber die lateinischen Gedichte in die Sache ein, wie besonders der Zodiacus Vitae von Palingenius Stellatus, worin sich viele Stellen befinden, die ganz an Luthers Eifer erinnern [1]). Die stärksten Ausfälle gegen die Kirche wagte wol Alamanni in seinen Satiren. Als aber die Gelehrten einen lebhaften Theil an dem Kampf nahmen, mußte natürlich Aristoteles, der Meister der philosophischen Dogmatik und der Grundpfeiler der Kirche, die heftigsten Angriffe erfahren; während Pisa und Padova seinem Grundsatz treu blieben, wurden fast an allen andern Universitäten, besonders aber von Cesalpino, Telesio und Jordano Bruno neue Systeme gegen ihn aufgestellt.

Durch den lebhaften Verkehr mit Deutschland und Frankreich begünstigt, machten die Lehren Luthers und Calvins in Italien im Stillen eine Zeit lang reißende Fortschritte, und man darf vermuthen, daß die reformatorischen Grundsätze damals unter den höhern Klassen eben so gut populär waren, wie jetzt die liberalen. Es bildeten sich ganze Gemeinden für die neue Lehre und sehr angesehne Akademien, wie die von Modena, kamen gar

---

1) Z. B. in dem Leo, libr. V.

Sed tua praesertim non intret limina quisquam
Frater, nec monachus, vel quavis lege sacerdos.
Hos fuge; pestis enim nulla hac immanior; hi sunt
Faex hominum, fons stultitiae, sentina malorum,
Agnorum sub pelle lupi, mercede colentes,
Non pietate Deum; falsa sub imagine vecti
Decipiunt stolidos, ac religionis in umbra
Mille actus vetitos, et mille piacula condunt.

nicht ohne Grund in den dringenden Verdacht der Ketzerei. Renata von Frankreich, Herzogin von Ferrara, begünstigte besonders die neuen Ideen, deren Bekenner und Lehrer sie unter dem Vorwand literarischer Interessen an ihren Hof zog. Sogar Calvin selbst lebte einige Zeit, um 1535, heimlich und unter dem Namen Charles d'Heppeville in Ferrara. Bald gab es keinen Theil Italiens, wo sich nicht Viele befanden, die, bald mehr bald weniger offen, den Meinungen der „Neuerer" folgten. Mit auffallender Schnelligkeit, welche gewiß ein starkes Bedürfniß nach Verbesserungen beurkundet, verbreiteten sich auch die Schriften, welche die päpstliche Kirche alle Ursache hat, ketzerische zu nennen. Tiraboschi sagt darüber mit dem Schauder eines echten Modenesen: „Der erste, durch dessen Eifer die Werke Luthers in Italien verbreitet wurden, war ein Buchhändler Calvi, der sie aus Basel von Frobenius mitnahm, vielleicht aus Irrthum und durch das Wort Reform getäuscht. Daß er sein Versprechen, dieselben durch ganz Italien auszustreuen und Gedichte zum Lobe Luthers zu sammeln, gehalten habe, beweist das schon 1521 in Mailand geschriebne Epigramm, in welchem Luthern große Lobeserhebungen gemacht werden. Und wirklich sah man sehr schnell dessen und seiner Schüler Werke durch ganz Italien verbreitet; davon finden sich viele Beweise zwischen 1520 und 25 in Florenz und Venedig. Man wandte die schlausten Künste an, um das Gift heimlich auszugießen, ohne daß die Quelle, woher es kam, entdeckt würde. So ward eine Uebersetzung der Loci communes von Melanchthon herausgegeben unter dem Titel: Principii della Theologia di Ippofilo da Terra Nigra; so wurde Calvins Katechismus ohne Namen des Verfassers 1545 in italienischer Sprache gedruckt, die Uebersetzungen und Auslegungen der Bibel häuften sich, Martin Bucero gab seinen Commentar über die Psalmen, und Brucioli, der Ketzerei sehr verdächtig, veröffentlichte die Uebersetzung der ganzen Bibel mit einem Commentar von sieben Foliobänden." Außer den Anhängern der Lutherischen und Calvinischen Lehren, die sich über ganz Italien verbreiteten, bildete sich noch eine neue, ganz italienische Sekte, die Soccinianer, ähnlich den frühern Arianern, gestiftet von Lelio Soccini aus Siena.

Es läßt sich denken, welche Anstrengungen die Kirche

machte, die protestantischen Ideen, welche ihre Existenz gefährdeten, auszurotten, ehe sie in dem gemeinen Volk Wurzel gefaßt hätten, und es wird selbst von vielen italienischen Schriftstellern zugestanden, daß es in Italien nicht weniger als in andern Ländern nothwendig gewesen sei, sich dem verheerenden Strom der Lutherischen Rebellion entgegenzustellen und unerschrockne Kämpfer um Peters Stuhl zu vereinigen. Um zu begreifen, wie gut und vollständig die Zurückführung des Geistes in die Fesseln der Kirche in Italien bis auf Weiteres gelungen ist, braucht man, wenn man die erbärmlichen Lobhudeleien auf die katholische Kirche, worin im 17. Jahrhundert die römischen Dichter an der Königin Christine von Schweden Hof wetteiferten, nicht grade vergleichen will, nur die ungemein orthodoxe Vorsicht und Scheu zu betrachten, womit Tiraboschi sein Kapitel über jene Ketzereien anfängt, wie er den Verdacht von sich abwälzt, als hege er irgend entfernte Sympathien für den einen oder andern gelehrten Ketzer, oder als wolle er gar die Orden, die das Unglück hatten, zu jener Zeit solche Ketzer in ihrem Schooß zu nähren, beleidigen, ihre alten Wunden aufreißen oder ihnen einen Makel anhängen (Storia della Lett. ital. Tom. VII, Libr. II, cap. 1, §. 36.)

Der Kirche gelang ihre Rettung durch Furcht und Schrecken, in die sie durch ihr schnelles Handeln die Abtrünnigen versetzte. Viele Freidenker entflohen aus Italien. Die ausgezeichnete Akademie von Modena, die längst der Ketzerei verdächtig war, wurde 1542 gezwungen, ein Glaubensbekenntniß zu unterschreiben, womit sie wieder in den Respekt und Gehorsam der Kirche zurückzukehren versprach. Obgleich die Lombardei von heimlichen Protestanten erfüllt war, so lebten sie in beständiger Angst vor Verfolgungen. Der kleine freisinnige Verein, der sich in Ferrara gebildet hatte, wurde aufgehoben, viele Mitglieder gefangen genommen und Einer zum Tod verurtheilt. Tiraboschi führt eine große Anzahl von sogenannten Irrlehrern auf, welche vor der Verfolgung der Kirche flohen und sich im Ausland einen berühmten Namen gemacht haben, wie den Florentiner Pietro Martire Vermigli und dessen Schüler Martinenghi und Girolamo Zanchi, welcher letztere eine Zeit lang Professor der Theologie in Heidelberg war; dann den berühmten Bernardino

Ochino, dessen Abtrünnigkeit und Flucht 1542 in ganz Italien großes Aufsehen machte, da er als vortrefflicher Prediger fast als Heiliger verehrt worden war; sogar den Bischof und päpstlichen Nuntius Pierpaolo Vergerio, den Mainardi von Asti, den Terenziano von Mailand, den Fannio, welcher in Ferrara zum Tod verurtheilt wurde, und noch eine Menge Anderer fast aus allen Städten, welche in Italien viele Schriften verbreiteten, ehe sie ins Ausland wanderten. Die protestantische Gemeinde zu Locarno wurde mitten im Winter 1554 mit Gewalt verjagt; dasselbe Schicksal hatte um die nämliche Zeit die von Lucca. Ein neuer Sturm der Verfolgung erging in Modena 1556 über alle Verdächtigen, und bis 1560 verloren viele protestantische Märtyrer, die nicht ausgewandert waren, ihr Leben in Rom und Venedig. Was der weltlichen Polizei der Fürsten entging, das erreichte die Inquisition.

So war der Zustand Italiens zu der Zeit, in welcher Tasso lebte, und es läßt sich begreifen, wie ein Mann von seiner Weichheit, Reizbarkeit, Unentschlossenheit und dabei der größten Ehrlichkeit untergehen mußte. Er hatte den ganzen Zwiespalt der Meinungen in sich aufgenommen, ohne über eine zu ergreifende Partei ins Reine kommen zu können. Er wollte neutral bleiben und erfuhr doch bald an sich, daß bei so wichtigen geistigen Interessen ein solcher Zustand unmöglich ist. Er hatte den ganzen hin- und herwogenden Umschwung sowol der Ideen, die unter das Gesetz des Papstthums zurückführten, als auch derjenigen, die aus der Geistestyrannei befreiten, in sich mitgemacht. Er hatte den blinden seligmachenden Glauben verloren und dabei die Schrecken vor den Höllenstrafen der Andersgläubigen beibehalten. Er war, wie dies von seiner Unentschlossenheit begreiflich ist, auf halbem Wege stehen geblieben, und als er ängstlich wieder zurückkehren wollte, war der ursprüngliche Zustand der innern Sicherheit nicht mehr zu finden. Er hatte sich von der Erziehung der Jesuiten halb losgesagt, er haßte die Ketzerei aus einem gewissen dunkeln Gefühl, er wünschte die Ausbreitung und Befestigung des Papstthums als des Trägers des Glaubens; und doch konnte er sich nicht enthalten, den gelehrten und freisinnigen Ideen mancher Ketzer seinen Beifall zu geben und sie selbst in seinem Goffredo anzuwenden; doch konnte er nicht mehr in den katholischen Glauben

an Gott und dessen Menschwerdung, an die Wirksamkeit der Sacramente, und was das Gefährlichste war, an die unfehlbare Autorität des Papstes zurückkehren. Der peinigende unklare Zustand, der ihm noch von der Jesuitenschule her geblieben war, mochte auch durch den Umgang mit der Prinzessin Leonora verstärkt werden, die er immer mehr als ein unerreichbares, heiliges Wesen betrachten lernte und doch bei ihr wie bei allen Schwärmern zu keiner Klarheit und Festigkeit gelangen konnte. Der geringste Einwurf schleuderte ihn auf die andere Seite. Er huldigt ketzerischen Ideen in seinem Gedicht, streicht dieselben auf eine Warnung des Silvio Antoniani sogleich durch und macht bald darauf das kirchliche Jubiläum in Rom mit der strengsten Bigotterie mit, die einem Mann von seinen Studien äußerst schwer gefallen sein muß, und gleich nach seiner Befreiung spricht er in seinen Briefen von Studien in der katholischen Theologie, die er ausschließlich betreibt, „um nicht im Finstern zu bleiben und seine Schriften nach dem System des Katholicismus zu verbessern." Wenn er also bei allem diesen innern Zwiespalt täglich die Verfolgung von würdigen Männern sah, deren Gelehrsamkeit er schon bewundert, deren Ideen er auch einmal bekannt hatte; wenn er diese Verfolgungen halb nach dem eingeprägten Glauben billigte und halb nach seiner geheimsten Ueberzeugung tadelte; wenn er bei den Skrupeln seines Gewissens, bei der Erinnerung an die Ursachen seiner Trennung vom Kardinal Este in Frankreich, bei seinem tiefen Mißtrauen gegen Feinde, die ihm immer nachstellten, und bei der Erfahrung, daß er leicht zu hintergehen sei, in beständiger Furcht vor Angebern bei seinem Fürsten oder bei der Inquisition lebte und sich weder von erstern noch von letztern losmachen konnte: so ist es nicht zu verwundern, daß er zuletzt in den Zustand gerieth, worin wir ihn bald sehen werden, und der zu der Vermuthung führen mußte, daß er wahnsinnig sei.

Wir kehren zur Geschichte zurück. Der unglücklichste Gedanke, welchen Tasso haben konnte, war der, daß er sein nun vollendetes Gedicht vor dem Druck erst verschiednen Gelehrten und Dichtern zur Kritik übergab. Die hauptsächlichste Commission für diese Arbeit war in Rom und bestand aus seinem Freund, dem Kardinal Scipione Gonzaga, Pietro Angelio da Barga,

Flamminio de' Nobili und Luca Scalabrino. Flamminio war sehr gelehrt in der griechischen Sprache, wandte aber seine Gelehrsamkeit hauptsächlich auf die Theologie an, übersetzte den Chrysostomus und schrieb viele Werke über Gegenstände der Moral und Ascetik. Barga dagegen war Professor der Rhetorik und hatte sich als lateinischer Dichter einen großen Namen, hohe Ehren und Reichthümer erworben; besonders aber war er durch sein lateinisches Epos, Syrias, über die Eroberung von Jerusalem (in 12 Gesängen, Florenz 1591), dessen ganzer Vorzug bei einem drückenden Mangel aller Poesie in einem guten Latein besteht, ein schlimmer Nebenbuhler des Tasso geworden. Man sieht, wie wenig diese beiden Gelehrten, die grade die Hauptstimmen bei dem Richteramt hatten, zu Kritikern des Befreiten Jerusalems taugten. Sie übten aber ihr Amt unverdrossen, und wäre es nach ihnen gegangen, so wäre von dem Gedicht beinahe nichts übrig geblieben, als der Katalog der christlichen Heerschaaren; denn das ist fast das Einzige, was jene Kritik vielleicht wegen der Autorität der altklassischen Schiffskataloge unberührt gelassen hatte. Mit ihnen setzte sich Tasso in einen Briefwechsel, der über ein Jahr dauerte und sich noch erhalten hat. Er ist ein wichtiges Dokument für die Geschichte der italienischen Literatur. Aus ihm ersehen wir, wie die Poesie dort unter dem Druck der Gelehrsamkeit und der kirchlichen Verhältnisse untergehen mußte, und zwar noch in demselben Jahrhundert, in welchem sie kaum einen Aufschwung genommen hatte, dem man auch nur zu sehr den künstlichen Trieb ansieht. Er liefert uns einen Theil der Beweise, warum die Italiener in ihrer ganzen Lyrik nicht über den Petrarca hinausgekommen sind, und warum sie keine tragische Poesie haben. Ein schon lange wirkendes Aufgeben italienischer Natur, ein völliges Losreißen von italienischem Grund und von Volksgeschichte, um sich ein künstliches Leben nach den Regeln eines fremden Volks zu bilden, ein gefährliches Scheiden dieses fremdartigen geistigen Zustandes von allen Einflüssen des frischen wirklichen, politischen und socialen Lebens: dies Alles, was die italienische Poesie in einen lange dauernden siechen Zustand versetzte, zeigte sich, sowie es schon bei mehrern Gelegenheiten angedeutet ward, auch in dieser Kritik in einer dürren und abstoßenden Weise.

Dieser Briefwechsel (Lettere poetiche; in dem 3. Band der Mailänder Ausgabe der Opere di Tasso vom Jahre 1804) macht besonders einen höchst peinlichen Eindruck, wenn wir den geistigen Zustand betrachten, in welchen Tasso durch denselben versetzt wurde. Er mußte sich Schritt für Schritt gegen unendlich viele kleinliche Ausstellungen und unsinnige Zumuthungen vertheidigen. Anfangs that er es mit ziemlicher Energie; wer aber den ganzen Briefwechsel verfolgt, sieht den Tasso immer mehr in eine krankhafte Aufregung, Ungeduld, Aengstlichkeit, Unentschiedenheit und Erschöpfung verfallen. Die Anmerkungen der römischen Splitterrichter wurden andern Freunden in Parma und Padua mitgetheilt; diese waren gewöhnlich noch andrer Meinung, die also wieder nach Rom gefördert und dem Urtheil der ersten Kritik unterworfen wurden. So verlor Tasso nach und nach das Vertrauen auf sein eignes Urtheil. Er schreibt am 14. Mai 1575 an Gonzaga auf das Verlangen der römischen Kritiker, er solle die Worte des Argante ändern: er finde sie zwar dem Charakter des Argante, der noch dazu zum Kampf auffordern soll, angemessen, „doch schreiben Sie mir, welche seiner Worte ich mildern soll, und ich werde mich bemühen, sie zu mildern, und dies sehr gern thun; denn sowie ich immer meinem Urtheil wenig getraut habe, so traue ich ihm jetzt weniger als jemals.“ In demselben Grade sah er sich nun ängstlich nach Homer, Virgil, Sophokles, besonders aber Aristoteles und den gelehrten kritischen Werken seiner Zeitgenossen um, die er unablässig studirte, um sich zur Vertheidigung gegen die vielen Einwürfe mit einem Wust von Regeln und Beispielen zu waffnen, die er wieder mit seinem ganzen Scharfsinn auf die betreffenden angegriffnen Stellen seines Gedichts anzupassen suchen mußte. Sogar was er selbst für fehlerhaft für sein Gedicht hält und wovon er Langeweile für den Leser fürchtet, glaubt er nach dem Muster Homers doch aufnehmen zu müssen. Welche fürchterliche Arbeit ihm das Alles machte und in welchen peinlichen Zustand des Schwankens und der Unsicherheit es ihn versetzte, hat er mehrmals seinen Freunden geschrieben. Er gesteht ihnen dabei, daß er die ersten neun Gesänge in einer Zeit gedichtet habe, wo er noch nicht ganz fest und sicher in dem war, was er für epische Kunst hielt, und noch jetzt erlaubt er sich niemals, Verbesse-

rungen, die er selbst findet, anzubringen, ohne vorher in Rom um Rath zu fragen. „Ich habe, schreibt er am 15. April 1575, die fünf oder sechs Stanzen nicht machen wollen, ohne vorher Ihren (des Gonzaga) und der Revisoren Rath gehört zu haben, weil es vielleicht einem derselben gut scheinen könnte, daß ich mich genau an die Geschichte hielte, wie ich gethan habe, obgleich mir dies nicht so sehr gefällt." Und in einem andern Brief: „da Flamminio und Barga übereinstimmen, so muß ich mehr ihrer Autorität glauben, als allen Gründen, die ich für das Gegentheil zu sehen glaube; ich werde also ändern, wie sie mir rathen." Es läßt sich denken, daß es ihn oft hart ankam, seine Ueberzeugung den Sophismen der Kritiker zu opfern, und dieser beständige Kampf erschöpfte ihn so sehr, daß er zuletzt weder vertheidigen, noch nachgeben, noch verbessern konnte. „Sie haben, schreibt er am 29. Juli 1575 an Gonzaga, Sie haben Recht, die Stanze, die ich Ihnen neulich schickte, nicht zu loben; aber ich kann nicht mehr, meine Ader ist so erschöpft und trocken, daß ich ein Jahr Ruhe nöthig hätte, um sie wieder zu füllen." In welchen krankhaften und reizbaren Zustand ihn diese Angelegenheit versetzte, läßt sich außer seinen häufigen Klagen über Kopfschmerzen, die ihm oft mehrere Tage an das Bett fesselten, auch daraus ersehen, daß ihn sein Gedicht, die Vertheidigung desselben, die Kritik und die Muster auch in seinen Träumen beschäftigten, wovon der Brief vom 20. Oktober ein merkwürdiges Zeugniß gibt.

Unterdessen arbeiteten seine Feinde und Neider am Hofe, die theils sein wachsender Dichterruhm, theils seine ehrenvolle Stellung bei dem Herzog verdroß, immer eifriger an seinem Unglück. Ihre Intriguen und Kränkungen machten ihm immer mehr den Wunsch rege, sich an einem andern Hof eine freie und sichere Stelle zu suchen. Für seine Wünsche und Ansprüche bot sich nun kein besserer und bequemerer dar als der toscanische. Ein Uebergang zu diesem hätte aber den Herzog von Ferrara, dem er so vieles verdankte, der ihn bisher so geehrt und ausgezeichnet hatte, der nach der damaligen Sitte den Dichter, der den Ruhm des Hauses Este auf die Nachwelt bringen sollte, um jeden Preis behalten hätte, aufs Tödtlichste beleidigt, da die Höfe von Ferrara und Toscana seit alter Zeit in der größten

Feindschaft lebten, die noch durch Eifersucht wegen Rangerhöhung der Medici vermehrt worden war. Doch wurde ihm seine Lage in Ferrara unerträglich, zum Theil wol auch durch seine krankhafte Empfindlichkeit und üble Laune, worein ihn die hoffnungslose Arbeit mit seinen Kritikern versetzt hatte, und so schrieb er schon im Frühjahr 1575 an die Kardinäle Gonzaga und Albano, daß er, sobald sein Gedicht gedruckt wäre und er seinen Pflichten der Dankbarkeit gegen seinen Herzog durch Widmung desselben einigermaßen genügt hätte, nach Rom ziehen wolle, und daß er dort ruhig und frei von den Verfolgungen des Neids und der Bosheit entweder von dem zu erwartenden Gewinn oder im Dienst eines Kardinals oder Fürsten zu leben hoffe. So sehr nun auch dieser Wunsch in ihm herrschte, so bestürzt wurde er doch, als er, wahrscheinlich mit allem Grund, glaubte zu bemerken, daß seine Briefe in Ferrara geöffnet würden und daß dadurch sein Geheimniß verrathen oder viele seiner Aeußerungen von seinen Feinden benutzt werden könnten, um sein Verhältniß zu dem Herzog zu verderben. Dies brachte ihn in einen neuen peinlichen Kampf mit dem Mißtrauen und Aerger über dieses Betragen der Hofleute und der Furcht eines Bruchs mit dem Herzog, welcher ihn in Verbindung mit seinen übermäßigen Anstrengungen so bearbeitete, daß er wieder in ein heftiges Fieber verfiel.

Der Herzog nahm sich seiner sehr freundlich an und ließ sich nach Tasso's Genesung von ihm noch einmal das ganze Gedicht vorlesen. Es scheint, daß er, wie es auch aus dem gleich zu erwähnenden Briefe hervorgeht, sein Hauptaugenmerk auf die Vollendung des Gedichts und auf die Huldigung gerichtet gehabt habe, die darin gegen ihn und sein Haus angebracht werden sollten. Denn zu diesem Zweck allein hielten die damaligen Fürsten und Großen berühmte Dichter an ihrem Hof und ehrten sie meist so lange, bis das Gedicht vollendet war. Der Herzog von Ferrara wollte seinen Dichter zur völligen Erholung mit sich auf seine Villa Belriguardo nehmen, aber die Prinzessin Lucrezia, damalige geschiedne Herzogin von Urbino, ließ ihn nicht von ihrer Seite; mit ihr ging er ebenfalls sein Gedicht durch und war fast den ganzen Tag in ihrer Gesellschaft. Er theilte ihr seinen Plan einer Reise nach Rom mit, und aus ihrer Antwort,

die sich in einem seiner Briefe an Gonzaga erhalten hat, läßt sich ersehen, sowol daß dem Herzog schon Einiges von Tasso's Absichten verrathen worden war, als auch mit welcher Eifersucht damals die Fürsten einen Dichter, der sie verherrlichen sollte, von andern Höfen abhielten. Wie schlüpfrig der Boden an diesem Hof war, ist auch daraus ersichtlich, daß sich der schlaue Montecatino nicht bis ans Ende dort halten konnte, und daß der damals berühmteste Prediger Panigarola, den man erst mit Mühe nach Ferrara gezogen hatte, plötzlich auf eine auffallende Art von da verwiesen wurde, blos weil er wegen Beförderung nach einer andern Seite hin unterhandelt hatte. Tasso schreibt in einem Brief vom 20. Juli: „Ich habe ihr (der Prinzessin Lucrezia) von meiner Absicht, im Oktober nach Rom zu gehen, gesprochen; sie hat es nicht gebilligt und behauptet, daß ich vor der Herausgabe meines Gedichts mich nicht von Ferrara entfernen solle, es sei denn, daß ich nur mit ihr nach Pesaro ginge; jede andre Reise, soviel sie mir versicherte, wäre mißfällig und verdächtig."

Nach solchen Eröffnungen war die Reise nach Rom eine große Unklugheit, und er selbst gesteht später in einem Brief, daß sie der Anfang und die Ursache seines ganzen Unglücks gewesen sei. Der Herzog Alphons, welcher mit der größten Ungeduld der Beendigung des Gedichts entgegensah, gab endlich seine Einwilligung, da ihm als Vorwand der Reise mündliche Besprechung mit den Kritikern angegeben wurde. Tasso ward von seinen Freunden in Rom mit Enthusiasmus aufgenommen, Gonzaga machte ihn sogleich mit dem Kardinal Ferdinand von Medici, Bruder des Großherzogs von Toscana und später dessen Nachfolger, bekannt. Tasso eröffnete ihm seine unangenehme Lage in Ferrara, wollte aber doch für den Augenblick die glänzenden Anerbietungen nicht annehmen, die ihm dieser von seiner und seines Bruders Seite machte. Es läßt sich denken, in welche neue Aufregung er durch diesen Kampf zwischen seinen heißesten Wünschen und seinem Gefühl der Dankbarkeit gerieth, der durch einen einzigen Entschluß entschieden werden oder verloren gehen konnte. Diese Aufregung wurde noch sehr vermehrt durch zwei Dinge: daß er nämlich den ganzen Tag über mit strenger Bigotterie, die ihm noch von der Jesuitenschule her

anhing, alle Gebräuche des Jubiläums mitmachte, wodurch er wieder in die alten, kaum abgelegten hierarchischen Fesseln gerieth, deren traurige Folgen sich bald zeigen werden, und dann, daß er am Abend nach solchen ermüdenden Arbeiten sich dem kritischen Sturm der Richter seines Epos aussetzte. Im Januar 1576 kehrte er über Siena und Florenz, wo er ebenfalls den ganz verkehrten Gedanken hatte, sein Gedicht mehrern Gelehrten zur Beurtheilung vorzulesen, nach Ferrara zurück.

Er wurde von dem Herzog und den Prinzessinnen wohlwollend empfangen, erwarb sich vor allen andern Hofleuten die Gunst und Auszeichnung der eben angekommenen reizenden und geistvollen Gräfin Leonora Sanvitali von Scandiano, und es schien, als könne er sich mit seiner Lage wieder aussöhnen. Doch dies wurde ihm gänzlich durch die Intriguen seiner Nebenbuhler vereitelt. Zu diesen gehörte vor Allen der durch seinen Pastor fido bekannte Dichter Battista Guarini, welcher ebenfalls von den Reizen der Eleonora Sanvitali entzündet war und sich ihr durch seine Sonette zu nähern versucht hatte und der jetzt den Tasso um seinen Sieg noch weit heftiger beneidete, als er früher auf seinen dichterischen Ruhm und seine Gunst bei dem herzoglichen Hause eifersüchtig war. Ein andrer Feind, Pigna, Sekretär des Herzogs und Historiograph der Este'schen Familie, dessen Dichtereifersucht Tasso aber immer durch ein geschicktes, ihm von der Prinzessin Lucrezia eingegebnes Betragen zu beschwichtigen gewußt hatte, war gestorben und seine Stelle von Antonio Montecatini besetzt worden. Dieser war ein eben so großer Gelehrter als durchaus gemeiner und schlechter Charakter (nach Muratori, Antichità Estens. II, 14 soll er später Ferrara an den Papst Clemens VIII. verrathen und zum Untergang des Hauses Este sehr viel beigetragen haben). Er scheint seinen gemeinen Neid nicht einmal unter dem Schleier des äußern Anstands verborgen zu haben, und Tasso beklagt sich oft über ihn, als über seinen bittersten Feind.

Solche Umstände versenkten ihn immer mehr in Unmuth und Melancholie, was man besonders an der Correspondenz sieht, die er über die zweite, in Rom beschloßne Revision seines Gedichts im Jahr 1576 führte. Diese zweite Revision war auch nur geeignet, einen so abgematteten Geist wie den seinigen

vollends aufzureiben. Und zwar geschah dies von der für ihn allergefährlichsten Seite. Zu den frühern Richtern waren noch zwei aufgenommen worden, Sperone Speroni, ein berühmter Kritiker, und Silvio Antoniano, ein höchst bigotter Diener der Hierarchie. Beide waren eifersüchtig auf Tasso's Dichterruhm, der Eine griff ihn mit Subtilitäten, der Letztere aber, der am lästigsten war, mit den Waffen der Kirche an. Man weiß nicht, ob man in den Urtheilen Antoniano's mehr Dummheit oder Bosheit erkennen soll, aber jeder Brief machte Tasso mehr irre an sich selbst, an seiner Rechtgläubigkeit und an dem Erfolg seines Epos. Antoniano wollte aus dem Gedicht Alles, was mit Zauberei zusammenhing, verbannt wissen, weil ihm diese gegen den strengen Katholicismus stritt; über die Veränderung des Wortes mago, Zaubrer, verursachte er dem armen Tasso wochenlange Studien; dabei wollte er aber auch Alles, was mit der Liebe zusammenhing, aus dem Gedicht ausmerzen, und es half nichts, daß ihm Tasso in einem sehr gelehrten Briefe die ganze Theorie des Epos, wonach Wunder und Liebe erlaubte Bestandtheile desselben seien, viele Beispiele aus Homer, Virgil, Apollonius und Citate aus den Historikern über die Kreuzzüge vor Augen stellte. Antoniano war ein echter Mann der Kirche und blieb steif auf seinem Satz. Er hielt es für gottlos, daß in einem Gedicht, das über einen so heiligen Gegenstand gemacht sei, so profane Dinge vorkämen. Die Summe seiner Kritik war, daß er wünschte, das Gedicht möchte so eingerichtet werden, daß es sich nicht sowol zu einer Unterhaltung des Adels und der Höfe, als vielmehr der Mönche und Nonnen eignete (Lettere poetiche, Brief vom 24. April 1576).

Tasso's Geduld empörte sich anfangs über diese neuen Angriffe und abgeschmackten Zumuthungen. Er bereut in einem Brief an Gonzaga, sein Gedicht gezeigt und dadurch selbst zu dem Geschwätz der Pedanten Veranlassung gegeben zu haben, er schämt sich, daß er auf ihr Lob oder ihren Tadel so viel achte, er will gar nicht mehr wissen, was „die bissigen Klaffer" von ihm sagen. Aber die religiösen Skrupel waren leider einmal angeregt, und der Jesuitenspuk wirkte so nachhaltig, daß sein Gewissen mit dem poetischen Genius völlig entzweit wurde. Dazu kam die Angst, die ihm durch Antonianos Drohung

verursacht wurde, ohne jene Aenderungen ihm nicht die Privilegien in Rom verschaffen zu wollen, durch die er allein irgend einen Nutzen von seinem Gedicht erwarten konnte. Er war schon seit langem Zeuge von den Anstrengungen der Kirche gegen die Fortschritte der Reformation; nun erschreckte ihn das Gerücht von der Einführung einer strengen Censur und dem Verbot einer Menge von Dichterwerken. Er zeigte die von dem römischen Kritiker angegriffnen Stellen zwei Inquisitoren in Ferrara, welche sie von allem Verfänglichen und Gefährlichen freisprachen. Aber er erlangte dadurch doch keine Ruhe, da Antoniano durchaus nicht weichen wollte und immer sein Gewissen ins Spiel brachte. „Ich bin gewiß, schreibt Tasso, daß ich mein Gedicht in Venedig und der ganzen Lombardei mit Bewilligung des Inquisitors drucken lassen kann, ohne etwas, als höchstens ein paar Worte zu ändern. Aber mich erschreckt das Beispiel des Sigonio, der mit Erlaubniß des Inquisitors drucken ließ und dessen Buch mit Beschlag belegt wurde; mich erschreckt ein ähnliches Beispiel von Muzio, das mir von Borghese erzählt wurde; mich erschreckt die Strenge des Antoniano, da ich denken muß, daß ihm in Rom Viele ähnlich sind.“ So wird Tasso so weit gebracht, daß er in einem Anfall von geistiger Erschöpfung seinem scheinfrommen Kritiker in Rom Zugeständnisse macht und in seinem Werk Opfer zu machen verspricht, gegen die sich aber später doch sein poetischer Genius empörte. Er brachte nicht einmal den Ausweg zu Stande, den sich sein geängstigtes Gewissen erdacht hatte, nämlich zweierlei Ausgaben zu veranstalten, die mit Antoniano's Scheere verstümmelte, aber echt katholische ins Publikum zu schicken, und die ursprüngliche, aus seinem Geist hervorgegangne und von ihm anerkannte nur einigen vertrauten Freunden mitzutheilen.

Jemehr Tasso den sehnlichen Wunsch hatte, die Früchte seiner Arbeit zu genießen, sein Werk beendigt zu sehen, Ferrara zu verlassen und entweder in Unabhängigkeit oder in einem andern Dienst zu leben, und jemehr er merkte, daß dieser Wunsch am Estensischen Hof ruchbar geworden war, daß er anfing die Gunst des Herzogs zu verlieren, daß es also nothwendig zu irgend einer Entscheidung kommen müsse: destomehr quälten ihn alle Hindernisse, welche diese Entscheidung verzögerten, die Unmöglichkeit,

den Druck in Venedig zu beginnen, weil dort die Pest ausgebrochen war, und die Pedanterie seiner Revisoren, deren Einwürfe ihm lange Studien veranlaßten. Seine Briefe in dieser Zeit werden immer trüber und matter, seine Fieberzustände immer häufiger. In dieser Lage dachte er sich ein verzweifeltes Mittel aus, wovon er sich wie ein leidenschaftlicher unglücklicher Spieler eine gute Wirkung versprach, das ihn aber noch tiefer ins Unglück stürzte. Der kürzlich verstorbne Sekretär Pigna war zugleich Historiograph des Hauses Este gewesen und hatte seine Geschichte bis zum Jahr 1476 herausgegeben; sein Nachfolger in diesem Amt hatte also grade die Geschichte der bittern Feindseligkeiten zwischen den Medici und den Este zu bearbeiten. Tasso, der gegen die Este so viele Verbindlichkeiten hatte und dessen Unterhandlungen mit den Medici schon so weit gediehen waren, daß man dort täglich seine Entscheidung erwartete, Tasso meldete sich in der Hoffnung, daß er durch die Verweigerung einen schicklichen Vorwand zum Bruch erhielte, um diese Stelle, und sie wurde ihm sogleich vom Herzog zugesagt. Seinen Schreck und seine Verlegenheit über die zweideutige Lage, in die er durch diese Stelle gerathen ist, hat er in einem merkwürdigen Brief an Gonzaga geschildert, nach welchem er den Abgrund, vor dem er steht, wohl erkennt; aber die Gegenmittel, um sich herauszuhelfen, sind eben so verzweifelt, als vorher das Mittel war. Er tröstet sich in dem Brief, daß die Stelle ihm nicht angeboten, sondern auf sein Verlangen gegeben wurde; er verspricht feierlich, sie aufzugeben und Ferrara zu verlassen. Das letztere könne nun freilich nicht mehr so schnell geschehen, als wenn er vom Herzog eine abschlägige Antwort erhalten habe, aber er hoffe es doch in wenigen Monaten zu bewerkstelligen. Das Einzige, was ihn fesseln könne, sei ein Geschenk, und dieses werde entweder zu gering ausfallen, oder, wenn bedeutend, zu spät kommen. Das erstere werde er verweigern und dem andern dadurch ausweichen, daß er seinen Abschied fordre. Er fürchte auch kein großes Geschenk, das an diesem Hof etwas Ungewöhnliches sei, und werde übrigens durch sein Betragen Alles aufbieten, um es unmöglich zu machen.

Nichts beweist mehr als dieser Brief, wie sehr Tasso die Besonnenheit verloren hatte und immer tiefer in die unentschiedne

Lage gerieth, die seine gereizte Stimmung noch düstrer machte. Während ihn die Herzogin von Urbino benachrichtigte, sein Betragen habe ihn am Hof so verdächtig gemacht, daß seine Aussagen keinen Glauben mehr fänden, mußte er zugleich bemerken, daß seine neue Stellung in Ferrara seinen Freund Gonzaga und die Medici sehr verstimmt und an der Aufrichtigkeit seiner Gesinnung irre gemacht hätten. Unterdessen wurden die Intriguen, heimlichen Kränkungen und Verdächtigungen der Hofschranzen immer häufiger und mußten auf den abgematteten Tasso einen um so tiefern Eindruck machen, als er sich selbst in seiner Gesinnung gegen den Herzog nicht ganz rein wußte. Er sah sich von allen Seiten beobachtet und verrathen, überall falsche Freunde, gab doch häufig sein Vertrauen unbedachtsam preis und ärgerte sich, wenn es mißbraucht wurde. Dies führte zu einer Menge skandalöser Auftritte und einmal sogar zu einem meuchelmörderischen Angriff auf seine Person.

Noch mehr wurde Tasso durch die Nachricht bestürzt, daß sein Gedicht in verschiednen Städten Italiens gedruckt würde, daß es also ohne seine Verbesserungen, woran er so lange gearbeitet hatte, zum Nachtheil seines Ruhms ins Publikum käme, und daß er auf der andern Seite durch diesen Diebstahl aller gehofften Belohnung verlustig ginge. Er wandte sich in dieser Verlegenheit an den Herzog und dieser schrieb sehr bereitwillig an den Herzog von Parma, an viele andere Fürsten, an die Republik Genua und selbst an den Papst, und ersuchte Alle nachdrücklich, den Druck in ihren Staaten zu verbieten. Dieser neue Beweis von Wohlwollen des Herzogs, von dem sich Tasso so gern losgemacht hätte, diese neue Verbindlichkeit, die die Schuld seines Einverständnisses mit den Feinden nur größer machte, ward seinem aufrichtigen Gemüth zur unerträglichen Bürde. Aeußere Freundschafts- und Ehrenbezeigungen konnten ihn nicht mehr erheben, ein zu seiner Erheiterung veranstalteter Aufenthalt in Modena, wo er durch eine Menge Feste und Unterhaltungen mit Künstlern zerstreut werden sollte, schlug nicht an; denn die Krankheit zehrte an seinem Herzen. Sein zartes Gewissen war verletzt und erlaubte seinem Verstand keinen Einfluß mehr und hatte sein tiefes religiöses Gefühl, das von jeher zu vorherrschend in ihm war, in eine krankhafte, gefährliche

Richtung gebracht. Er schreibt daher seinem Freund Gonzaga: „Ich glaubte in Modena Frieden zu finden und habe dort noch größeres Elend erfahren. Ich bin entschlossen, den Dienst des Herzogs nicht zu verlassen, denn ich fürchte anderswo eben so wenig Ruhe zu finden als in Ferrara. Die Verfolgungen, die ich leide, sind von der Art, daß sie mich eben so in einer andern Lage als in Ferrara quälen." Dies weist deutlich auf eine Gemüthskrankheit, die sich auch bald genug äußerte. Unter vielen gegründeten und ungegründeten Einbildungen über Verrätherei, Bestechung seiner Diener, heimliches Durchsuchen seiner Papiere quälte ihn nun plötzlich die allerschlimmste Einbildung, daß er der Inquisition verdächtig sei.

Er reiste sogleich 1577 nach Bologna, stellte sich dort dem Inquisitor vor, der ihn nach gehöriger Prüfung und mit einigen Lehren zur Erhaltung des wahren Glaubens befriedigt entließ. Aber die Angst, daß er irgend einmal ketzerische Ideen und Zweifel geäußert haben könne, die nun von seinen Feinden zu einer Anklage und zu seinem Verderben benutzt werden könnten, das Mißtrauen, daß er überall Feinde habe, die nur trachteten, ihn bei dem Herzog oder beim Papst in ein schlimmes Licht zu setzen, dies mit den frühern leidenschaftlichen Stürmen in seinem Innern brachte seine fieberige Phantasie in einen so wirren Zustand, daß er von wahrer Verrücktheit nicht viel unterschieden war. Er hielt sich sogar seines Lebens nicht mehr sicher, glaubte alle Diener am Hofe bestochen, ihn zu vergiften oder auf andere Art zu ermorden, und so zog er einmal in den Zimmern der Herzogin von Urbino seinen Dolch gegen einen Diener, den er am meisten in Verdacht hatte. Auf diesen ersten Ausbruch von Wahnsinn hielt es der Herzog für nothwendig, ihm Arrest in dem Schloß zu geben, weniger um ihn zu strafen als um ihn zu beruhigen und zu heilen. Tasso kam auch bald wieder in Freiheit und der Herzog zeigte ihm, nach seinem eignen Geständniß, das Wohlwollen nicht nur eines gütigen Patrons, sondern eines Vaters oder Bruders. Die Kunst der besten Aerzte wurde zu seiner Heilung angewendet und schien einen guten Erfolg zu haben, und um ihn ganz aus dem Gewirre seiner Vorstellungen zu reißen, nahm ihn der Herzog mit sich auf seine Villa Belriguardo. Vorher bewog er ihn, sich nochmals von dem Inquisitor

in Ferrara prüfen zu lassen, der ihn ebenfalls absolvirte, und von seiner Seite gab er dem wegen der Anklage der Untreue geängstigten Dichter die vollkommenste Beruhigung und die Versicherung seiner Zufriedenheit.

Doch alle diese Bemühungen waren vergeblich. Der Wahnsinn war vorhanden. Der unglückliche Dichter war von der Freisprechung des Inquisitors nicht beruhigt, denn er glaubte, sie sei nicht in aller Form geschehen, also nicht gültig, und noch weniger von den Versicherungen des Herzogs, die er nicht für aufrichtig hielt. Wir sehen hier die zwei Hauptpunkte seiner Selbstanklage, Vergehen gegen die Kirche und gegen seinen Fürsten, durch deren Gewicht sein allzuzarter Organismus erdrückt wurde, aber keine Spur von einem Verhältniß zu Leonoren. Tasso verlangte nach Ferrara zurück und in das Franziscanerkloster, wo ihn der Herzog der besondern ärztlichen und geistigen Fürsorge der Mönche empfahl. Von da aus schrieb er einen wirren Brief an das oberste Inquisitionstribunal in Rom und begleitete ihn mit einem Schreiben an seinen Freund, den Kardinal Gonzaga, und da er auch diesem nicht mehr traute, mit einem dritten Brief an Curzio Gonzaga. Aus ihnen ersieht man seine in die wildeste Unordnung gerathne Phantasie. Er bittet die Kardinäle, dem Herzog als seine Pflicht vorzustellen, daß er, da Tasso angeklagt und durch den Richterspruch in Ferrara nicht völlig und gültig freigesprochen sei, diesen jetzt nicht nur von der beständigen Furcht vor dem Tode befreien, sondern ihm auch erlauben müsse zu seiner Reinigung und Heilung nach Rom zu gehen. Die drei Briefe wurden aber zurückbehalten und dem Herzog übergeben.

Tasso unterwarf sich bei den Franziscanern auf langes Zureden einer ärztlichen Kur, aber mit dem größten Widerwillen, da er sie einmal gar nicht für nöthig hielt und dabei immer durch die Arzneien eine Vergiftung befürchtete. Dabei ließ ihm seine düstere Selbstquälerei über das Zürnen der Kirche und des Herzogs Tag und Nacht keine Ruhe. Er bestürmte den Letztern mit den unsinnigsten Briefen, worin er ihm unter Anderm einmal erklärt, daß er, der Herzog, selbst an Melancholie und Verrücktheit leide. Der Herzog, welcher entweder dieser Plagen müde war oder durch Strenge irgend eine wohlthätige Aenderung zu

bewirken glaubte, verbot dem unglücklichen Dichter, ferner an ihn oder die Herzogin von Urbino zu schreiben. Dieses Verbot machte die schrecklichste Wirkung auf Tasso, er hielt sich für ganz verrathen und verurtheilt, glaubte sein Leben in der größten Gefahr, und als er einmal ohne Aufsicht war, entfloh er aus dem Kloster und aus Ferrara, indem er alle seine Schriften und sein ganzes Eigenthum zurückließ. Im Juli 1577.

Unter hundert Entbehrungen, in einem erbärmlichen Zustand und bei immerwährender Furcht, erkannt und festgenommen zu werden, gelangte er auf einsamen Wegen durch die Abruzzen nach Sorent, wo seine Schwester als Witwe lebte. Sein Mißtrauen war so groß, daß er selbst die Gesinnung dieser Schwester in der Verkleidung eines Hirten auf die Probe stellte und sich ihr erst zu erkennen gab, als er von ihrer Liebe aufs Neue überzeugt war. Der Aufenthalt in Sorent schien gut zu wirken. Tasso ward ruhiger, aber in dem Maße bereute er nun seine schnelle Flucht aus Ferrara. Er schrieb an den Herzog und die Prinzessinnen und bat um die Erlaubniß der Rückkehr in seine vorige Stellung und um die Wiedergewährung ihrer Gunst. Von Leonora erhielt er eine Antwort, die ihm alle Hoffnung benahm, die Andern aber antworteten ihm gar nicht. Mit seiner gewöhnlichen Heftigkeit ergriff ihn nun wieder der Skrupel über die Ungnade des Herzogs, er reiste nach Rom ab und setzte, ungeachtet des ernstlichen Abrathens seiner Freunde, Alles in Bewegung, um nach Ferrara zurückkehren zu dürfen.

Der Herzog willigte endlich unter der ausdrücklichen Bedingung ein, daß Tasso sich einer ärztlichen Behandlung unterwürfe, um sich von seiner Melancholie zu befreien[1]), und so kehrte

---

1) Der Herzog schrieb am 22. März 1578 folgenden Brief an seinen Gesandten in Rom, der dem Tasso selbst gezeigt werden sollte: „Was die Angelegenheit des Tasso betrifft, von der Ihr mir schreibt, so sollt Ihr ihm frei erklären, daß, wenn er zu uns zurückkehren will, wir ihn gern aufnehmen. Aber er muß vorher erkennen, daß er voll melancholischen Humors ist und daß seine Furcht vor Haß und Verfolgung, die ihm hier widerfahren sein soll, von keiner andern Ursache als von diesem Humor komme, den er unter allen andern Anzeigen am besten daraus erkennen könnte, daß er in die Einbildung verfiel, wir wollten ihn tödten lassen, ungeachtet wir ihn immer gern gesehen und geliebkost haben; da doch, wenn wir einen solchen

der Dichter leider wieder an den Hof zurück, an den er nie gepaßt hatte (Frühling 1578). Das gute Vernehmen, das der Empfang des Herzogs eingeleitet hatte, dauerte sehr kurze Zeit. Tasso hatte große Erwartungen von seinem Dichterruhm gehegt, den er nun durch die letzten Anstrengungen fest begründen wollte. Doch dies war ganz gegen den Zweck seiner Kur, die ihm eine ganz ruhige, von aller geistigen Ermüdung freie und nur dem Vergnügen und der Zerstreuung gewidmete Lebensweise verordnete. Dies faßte nun Tasso mit seiner trüben Stimmung verkehrt auf; er bildete sich ein, man behandle ihn verächtlich, wolle seinen poetischen Genius durch ein epikureisches Leben ertödten, er beklagte sich, daß ihm seine Gedichte vorenthalten würden, er verlangte Audienz bei dem Herzog und den Prinzessinnen, um sie zurückzuerhalten; die Abweisung reizte ihn zu heftigen Reden, er verweigerte alle Arznei und ärztliche Behandlung, und schon einige Wochen nach seiner Ankunft entfloh er wieder aus Ferrara. Wenn man übrigens auch annehmen will, daß der Herzog sowol den Aminta als das Befreite Jerusalem nicht herausgeben wollte, weil er fürchtete, daß diese vollendeten und schon bewunderten Gedichte vielleicht von Tasso in einem Anfall von Melancholie zerstört werden könnten, so kann ich nicht umhin zu glauben, daß ein Hauptgrund seiner Weigerung die Furcht war, der Dichter möchte entweder, wenn er seine Werke in Sicherheit hätte, für immer aus seinem Lande entfliehen und bei einem seiner Feinde Schutz und Dienst suchen, oder er möchte die Stellen, worin das Haus Este verherrlicht war, ganz auswerfen und dafür eine andere Fürstenfamilie, vielleicht gar die Medici verherrlichen; beide Befürchtungen mußten ihm aber nach damaligen Begriffen, die ich schon im vorigen §. angedeutet habe, unerträglich sein.

Tasso kam zuerst nach Mantova, fand sich aber dadurch

Willen gehabt hätten, die Ausführung leicht gewesen wäre. Und sagt ihm, daß, wenn er fortfahren sollte, solche Reden zu führen, wie in früherer Zeit, wir nicht nur nicht gewillt sind, uns irgend eine unnütze Mühe damit zu machen, sondern wenn er hier wäre und sich nicht ärztlich behandeln lassen wollte, wir ihn sogleich aus unserm Staat verbannen und nie mehr zurückkehren lassen würden."

verletzt, daß der dortige Hof nicht auf seine Klagen gegen die Este einging, besonders aber, daß man immer gegen seinen Trübsinn arbeitete, den er nun nicht mehr Wort haben wollte. Er verkaufte einen kostbaren Ring, ein Geschenk der Herzogin von Urbino, und eine Halskette, und reiste mit dem Gelde nach Padova und Venedig. Aber nirgends hatte er Rast, sah überall Verfolger und Neider, ermüdete seine Freunde, die sich thätig für sein Unterkommen in Florenz bemühten, durch seinen Argwohn und sein trübes Wesen. Auch der kurze Aufenthalt bei dem Herzog von Urbino, dessen freundliche Aufnahme er anfangs seiner Schwester in einem Brief geschildert hatte, heilte ihn nicht. Er war immer auf der Lauer gegen Beleidigungen und also leicht zu beleidigen; besonders quälte es ihn nun, daß man ihn für tiefsinnig hielt. Er traute zuletzt auch diesem Gastfreund nicht mehr und entwich nach Turin. Dort verlebte er einige glückliche Monate in dem Palast des Marchese Filippo d'Este, geehrt von dem Erzbischof von Turin, La Rovere, und von dem Herzog von Piemont, Karl Emanuel, der ihm an seinem Hof dieselbe Stelle anbot, die er in Ferrara bekleidet hatte. Sein Geist schien wieder aus dem Trübsinn zu erwachen, er gab sich literarischen Arbeiten hin und verfaßte mehrere Dialogen und Canzonen. Aber sein unglückliches Geschick war noch nicht vollendet; je heller er im Geist wurde, desto mehr zog ihn eine dämonische Gewalt nach Ferrara zurück, desto mehr bereute er, grade wie das erstemal, entwichen zu sein. Durch die Vermittlung des Kardinals von Albano in Rom erhielt er von dem Herzog von Ferrara die Erlaubniß zur Rückkehr unter der ausdrücklichen Bedingung, daß er sich einer ärztlichen Behandlung unterzöge und sich nicht mehr wie früher beleidigenden Ausbrüchen seiner übeln Stimmung gegen die Hofleute überließe. Zugleich erhielt Tasso die Nachricht, daß in den nächsten Tagen die Vermählung des Herzogs mit der Margherita Gonzaga gefeiert und daß Tasso bei der glücklichen Stimmung bei den Festen sowol die Gunst des Herzogs als auch seine Stellen und Schriften wiedererlangen würde. Tasso versprach die Erfüllung aller Bedingungen mit einer Hast und betrieb seine Reise mit einer Schwärmerei, die seine Freunde nichts Gutes ahnen ließ. Sie baten ihn umsonst, seine Reise aufzuschieben, um sich erst ganz

zu erholen, der Marchese von Este versprach ihm umsonst, ihn selbst später nach Ferrara zu bringen und dort einzuführen; man mußte ihn seinem Schicksal überlassen.

Er kam am 21. Februar 1579 nach Ferrara, den Tag vor der Ankunft der fürstlichen Braut. Der ganze Hof war mit den Vorbereitungen zu ihrem Empfang und zu den glänzenden Festen beschäftigt und Tasso konnte weder bei dem Herzog noch bei den Prinzessinnen eine Audienz erlangen; selbst viele Hofleute, von denen er einen guten Empfang erwartet hatte, behandelten ihn kalt, entweder weil er eben mit solchen Ansprüchen so zur Unzeit kam, oder weil sie ihn wegen seines frühern excentrischen Benehmens noch nicht zu behandeln wußten. Man kann denken, wie sich Tasso in diesem Gewirre von Lustbarkeiten, das in seinem Innern mit dem Gefühl des Verlassen- und Verachtetseins eine um so schrecklichere Oede hervorbrachte, befand, wie alle die frühern Dämonen der dichterischen Eifersucht, des gekränkten Ehrgeizes, des Mißtrauens, der Furcht vor Verrath, Ungnade und Tod, mit neuer Kraft erwachten und den noch kranken und matten Geist durchwühlten. Er war unbeachtet, hatte nicht einmal eine bestimmte Wohnung in dem weiten Palast, wohin er sich aus dem Geräusch zurückziehen konnte, um die aufgeregten Geister zu bekämpfen, sah sich von seinen Freunden zweideutig behandelt, von seinen Feinden gekränkt. Auch nach den Festen bemerkte er die fortdauernde Ungnade des Herzogs und der Prinzessinnen, dasselbe Betragen der Hofleute. So brach sein Zorn über die unwürdige Stellung zuletzt alle Dämme der Mäßigung durch, er überließ sich ganz öffentlich den heftigsten Schmähungen gegen den Herzog, die Familie Este und den ganzen Hof, verwünschte seine frühern Dienste, nahm alle Verse seines Gedichts zum Lob des Este'schen Hauses zurück, und ging so weit zu sagen, daß der Herzog und sein Hof eine ganz schlechte Gesellschaft von Dieben und undankbaren Ungeheuern wäre. Der Herzog, dem dies Alles hinterbracht wurde, war nicht stark genug, sich über die Krankheit des unglücklichen Dichters zu erheben, und ließ ihn in das St. Annenhospital sperren, wo Kranke aus den untersten Ständen und Geistesverrückte behandelt wurden (März 1579).

Dies ist die wichtige Begebenheit, welche so viel Verwirrung

in die Lebensbeschreibungen gebracht und so wunderliche Gerüchte und Streitigkeiten veranlaßt hat. Die Meisten begingen den Fehler, daß sie jene Katastrophe außer allem Zusammenhang mit dem, was zwei oder drei Jahre lang an dem Hof vorging, betrachteten; was ganz klar vor Augen lag, schien ihnen zu einfach, und bei dem wichtigsten Dichter des romantischen Epos glaubten sie nothwendig auch einen romantischen Grund seines Unglücks annehmen zu müssen. Der älteste Biograph, Manso, welcher den Dichter in seinen letzten Lebensjahren gekannt hatte, bringt zuerst die Liebe zur Prinzessin Leonore als die Ursache der Einsperrung auf. Ginguené ist ganz der Meinung, daß dieses Liebesverhältniß wirklich bestanden habe, und gibt ihm einen großen Theil der Schuld an der Verirrung des Dichters, hält aber nicht grade sie, sondern die Zornausbrüche über die kalte Behandlung für die nächste Ursache des unglücklichen Gefängnisses.

Diese romantischen Vermuthungen bestärkte Muratori durch eine wunderliche Anekdote, die er durch Tradition von Geschlecht zu Geschlecht will erhalten haben und welcher selbst Bouterwek ein großes Gewicht gibt, weil er in der ganzen Geschichte ein merkwürdiges Räthsel sieht, dessen Lösung Alle, die dabei betheiligt waren, mit allem Fleiß zu verhüten gesucht hätten. Nach dieser Anekdote wäre Tasso, der sich bis dahin immer in seiner Neigung Gewalt angethan, plötzlich bei der letzten Rückkehr nach Ferrara von seinem Gefühl überwältigt worden, hätte sich wie ein Wahnsinniger in Gegenwart des ganzen Hofes der Prinzessin an die Brust geworfen und sie in seine Arme geschlossen. Es ist unbegreiflich, daß diese Anekdote Glauben fand, gegenüber dem historischen Faktum, daß Tasso bei seiner letzten Rückkehr nach Ferrara nirgends Beachtung und bei den Prinzessinnen nicht einmal Audienz erlangen konnte und sich grade deswegen in Verwünschungen erging. Man bedachte auch nicht einmal, daß Leonora, der man bei ihrer Kränklichkeit und ihrem Geruch der Heiligkeit wol überhaupt keine echt weibliche Liebenswürdigkeit beimessen kann, damals schon 42 Jahre alt war, was bei den Damen, wenigstens in Italien, durchaus nicht mehr das Frühlingsalter der Liebe ist. Zu unserm besondern Fall bemerkt aber John Black (Life of Torq. Tasso, Vol. II) sehr richtig, daß Tasso schon die zwei letzten Jahre vor seinem Gefängniß

nichts sehnlicher wünschte als Ferrara zu verlassen, was wenigstens keine Liebe zu Leonoren kundgibt, daß seine Einsperrung in eine Zeit fiel, nicht wo er als gefährlicher Liebhaber erschien, sondern wo er schon anderthalb Jahre lang deutliche Anzeigen von Wahnsinn gegeben hatte, und daß, wenn Liebe die Ursache der Einsperrung war, diese ja schon im zweiten Jahr derselben mit dem Tod der Prinzessin wegfiel und die übrigen fünf Gefängnißjahre ganz zwecklos waren.

Tiraboschi ist der erste, der diese Mährchen bezweifelt und die Sache genauer angesehen hat. Er durchforschte zu diesem Zweck alle gleichzeitigen Historiker. Unter den inedirten Schriften im Estensischen Archiv der modenesischen Bibliothek fand er keine einzige, die den Tasso erwähnt hätte, und unter den gedruckten war nur eine, die von der Einsperrung handelt und Heilung von einer Krankheit als Ursache angibt. Er leitet zwar den Anfang des Unglücks ebenfalls von der Liebe ab, bringt aber aus allen Briefen aus jener Zeit heraus, daß die Ursache der Einsperrung der unglückliche geistige Zustand des Dichters war, der sich in den Anfällen von Wahnsinn und Wuth äußerte und seinen Grund in dem Betragen der Neider und Feinde hatte, unter welchen er besonders einen gewissen Maddalò de' Frecci, Notar in Ferrara, nennt; und daß der Herzog, wenn er nicht noch schlimmere Folgen dieser Zerrüttung als die bisherigen erleben wollte, auf ernstliche Heilung derselben bedacht sein mußte. Serassi (Vita di Torq. Tasso), welcher die Hauptdokumente zu seiner Geschichte von Tiraboschi erhielt, hat dieselbe Idee über diesen Lebensabschnitt des Tasso festgehalten und durch weitere Nachforschungen bestätigt.

Daß jene erwähnten Zornausbrüche und Verwünschungen nächste Veranlassung zur Einsperrung des Tasso waren, dafür findet sich mehr als ein Beweis und zwar in den Schriften des Tasso selbst. Ich will die hauptsächlichsten hier anführen, um das Mährchen von seinem Liebesabenteuer völlig zu widerlegen. Der erste ist ein Brief an Ercole Rondinelli, worin er unter Anderm jenen Vorfall beschreibt: „Ich kam, durch die Vermittlung des Kardinals von Albano, vor zwei Jahren nach Ferrara zu der Hochzeit der Frau Margherita Gonzaga, und als ich während derselben von dem Herzog von Ferrara nicht die Gunst

erhielt, zu der mir der Kardinal Hoffnung gemacht hatte, so beging ich aus übergroßem Zorn und falscher Einbildung einige Vergehen, für welche ich ins Gefängniß kam[1]). Ein anderes Zeugniß ist ein Brief Tasso's an den Herzog selbst, worin er, nachdem er die Tugend der Milde gelobt hat, sagt: „Ich werfe mich zu den Füßen Ihrer Milde, gnädigster Herr, und bitte Sie, daß Sie mir die falschen, thörichten und verwegnen Worte verzeihen wollen, wegen deren ich ins Gefängniß gesetzt wurde."[2]) An die Herzogin von Ferrara schrieb er: „Ich bitte Sie nicht um Verzeihung wegen der Gedanken oder der Absichten, mit welchen ich Niemanden als mir selbst Unrecht that, sondern wegen der Worte, an welchen der Zwang der Andern mehr Schuld war, als mein Wille."[3])

Dies sind seine eignen offnen Erklärungen, worin man nicht ein einziges Wort auf Liebe beziehen kann. Ganz ähnliche Geständnisse macht er in den Gedichten, die er in der ersten Zeit seines Gefängnisses schrieb. In der schönen Canzone, worin er die Prinzessinnen bittet, ihm Verzeihung bei dem Herzog auszuwirken, deutet er auf Beleidigung durch Worte an:

Merto le pene, errai,
Errai, confesso, e pure
Rea fu la lingua, il cor si scusa e nega.

Auch aus vielen andern Sonetten, sowol an den Herzog als an

---

1) Io venni, già due anni sono, a Ferrara chiamato dall' autorità di Monsign. ill. Albano alle nozze della Sign. Margherita Gonzaga, nelle quali non impetrando io dal Sereniss. Sign. Duca di Ferrara quelle grazie, che 'l Cardinale m'aveva data intenzione che impetrerei, per soverchio d'ira e d'immaginazione trascorsi in alcuni errori, per li quali fui imprigionato.

2) Mi getto ai piè della vostra clemenza, clementissimo Signor, e la supplico, che mi voglia dare il perdono delle false e pazze e temerarie parole, per le quali io fui messo prigione.

3) Io non le dimando perdono de' pensieri o dell' intenzione, con la quale io non feci torto ad altri che a me stesso, ma delle parole in cui ebbe maggior colpa la violenza degli altri che la mia volontà. So schreibt er auch an den Gonzaga: Nè giudico men degne di perdono le parole, ch'io dissi, perchè fur dette da uomo non solo iracondo, ma in quella occasione adiratissimo.

dessen Schwestern, geht hervor, daß er um Verzeihung und Vergessenheit wörtlicher Beleidigungen bittet und dabei immer seinen Zorn anklagt. Wenn seine Schuld nur im Geringsten auf Liebe zu beziehen wäre, so hätte er offenbar ganz andere Ausdrücke brauchen müssen. Es ist ferner klar, daß die Gemeinheit, der Neid und die Eifersucht der Hofschranzen die erste Ursache war, welche dem Tasso das Leben an diesem Hof verleidete und den Wunsch immer lebhafter machte, Ferrara zu verlassen. Ciò che è certo sagt Serassi (Vita di Torq. Tasso), è che in Ferrara per la malvaggia invidia cortigiana venne a formarsi contro il povero Tasso una specie di congiura. Hier erscheint der Herzog jedenfalls schuldig, und zwar trägt er die Schuld aller derjenigen, welche sich von ihren schlauen und eigennützigen Hofleuten täuschen und zu Werkzeugen gebrauchen lassen. Solchen schändlichen Intriguen und solcher verwerflichen Schwäche sind schon viele große Männer zum Opfer gefallen. Eben so klar ist, daß des Tasso Wunsch, von Ferrara wegzugehen, seine Verbindungen mit den Feinden des Hauses Este dem Herzog den größten Verdruß machte, der nach damaliger Sitte einen berühmten, unsterblich machenden Dichter sehr ungern verlor, und ihn am allerwenigsten seinen Erzfeinden, den Medici gönnte [1]), daß dieser also schon wegen dieser übeln Stimmung, die von den Hofleuten immer genährt wurde, wenig geneigt war, des Tasso offenbare Geisteskrankheit schonend zu berücksichtigen.

Diese Schonung vergaß er besonders bei dem letzten Auftritt, worin Tasso, seiner selbst nicht mächtig, seinen Haß und

---

1) Tasso schreibt selbst einmal über den Wunsch seines Neffen, die Dienste des Fürsten von Mantua, bei dem er ihm eine Stelle verschafft hatte, zu verlassen: Io ho conosciuto per esperienza, i Principi soglion dare malvolentieri licenza a molti, che malvolentieri hanno ricevuti a' lor servigii, perciocchè non pare, che si convenga alla grandezza loro, che alcuno disperi della loro liberalità. Und an einen Andern über denselben Gegenstand: Questa mattina ho avuto lettere del S. Maur. Cataneo, che mio nipote vorrebbe andare a' servigi del Sign. Principe di Molfeta: nè so bene, se ella sia necessità o incostanza. S'è necessità, venendo a S. Benedetto, avrei pregato il S. Duca, che ci provvedesse; se incostanza, mi rincresce, che non abbia voluto prendere esempio da quella parte, dalla quale egli s'ha preso nuovo cognome.

Abscheu und Haß gegen das Haus Este, wenn auch nicht von Herzen, doch mit Worten zu erkennen gab. Doch wäre es allerdings albern anzunehmen, daß Tasso wegen dieser mißfälligen Reden allein auf sieben Jahr eingesperrt worden sei. Eine zweijährige Erfahrung hatte es genugsam bewiesen, daß Tasso an einer geistigen Zerrüttung leide, gegen die alle bisherige Mittel fruchtlos waren [1]). Ob nicht schon früher ein verständiges Verfahren das Unglück verhütet hätte, und ob das jetzt angewandte Mittel grade das beste war, ist eine andre Frage, bei der man indessen immer bedenken muß, wie überhaupt nach dem Stand der Heilkunde damals die Geisteskranken behandelt wurden, und daß nur einem kleinen Theil der Menschheit kaum seit wenigen Jahren eine vernünftige und menschliche Methode bekannt ist. Wenn man daher auch den Herzog keineswegs von aller Schuld in seinem frühern Betragen, wenigstens nicht von der Schuld der Schwäche und der Leichtgläubigkeit gegen das Hofgesinde freisprechen kann, so scheint doch aus der Art, wie er den Dichter in den letzten zwei Jahren behandelte, wie er ihm alle Furcht und Gewissensscrupel zu benehmen suchte, zu erhellen, daß nicht böser Wille vorlag, sondern daß er ihm auch dann noch zugethan war, als er schon von den Unterhandlungen mit den Medici wußte; wofern man nicht die vielleicht auch nicht grundlose Vermuthung festhalten will, der Herzog habe sich nur so lange um den Dichter bekümmert und ihn an sich gefesselt, bis er der Vollendung des Gedichts und seiner Verherrlichung in demselben sicher war.

Dies, die eigentliche Gesinnung des Herzogs, ist das einzige Ungewisse in der ganzen Geschichte. Tasso klagt zwar in seinen Briefen zuweilen über Einzelheiten, rechtfertigt aber doch den Herzog im Allgemeinen und schreibt seine schlechte Behandlung den Dienern zu, welche ohne Wissen ihres Herrn und gegen dessen Befehle handelten. Einer dieser schändlichen Diener war

---

1) Tasso erkannte seine Geisteskrankheit selbst an und spricht in seinen spätern Briefen immer von der Melancholie und seinen Kämpfen dagegen, selbst auch einigemal von Phrenesie; wie er in einem Brief vom 4. April 1587 ein Mittel dagegen verlangt: V. S. mi farà favore a chiedere a cotesti signori medici qualche rimedio facile e piacevole per la frenesia, e mandarmene la ricetta.

besonders der Prior des Hospitals, Agostino Mosti, der sich durch seine unverantwortliche Strenge und Grausamkeit gegen den Unglücklichen einen Namen unter allen Kerkermeistern erworben hat. Dieser Mosti war unglücklicher Weise selbst Dichter und Verehrer und Schüler des Ariosto, und wurde so durch wüthende Eifersucht und poetischen Parteihaß gestachelt, seinen Nebenbuhler zu quälen. Gewiß ist, daß das Gefängniß im höchsten Grad tyrannisch war und daß Tasso im Anfang alle Schrecken einer einsamen schmuzigen Zelle mit den Zweifeln über eine trübe Zukunft erduldete. Er klagt in einem Brief, daß er vierzehn Monate krank, ohne Arznei, der Seele wie des Körpers, zugebracht, daß der Kaplan des Spitals ihn nie besucht oder Beichte gehört, daß die Dienerschaft des Mosti ihn oft gekränkt habe, und daß man ihn an Büchern, selbst an Papier und Dinte, selbst an Licht habe Mangel leiden lassen. Die ersten paar Tage seines Gefängnisses blieb er ganz betäubt von dem unerwarteten Schlag, ohne Sprache und fast ohne Besinnung und Gedanken. Erst nach und nach wurde sich sein Geist des Elends und der unwürdigen Behandlung bewußt, und er drückt seine Gefühle darüber seinem vertrauten Freund Gonzaga in einem merkwürdigen Brief aus: „Ich Unglücklicher, der ich mir vorgenommen hatte, außer zwei heroischen Epen von erhabnem Inhalt, vier Trauerspiele zu schreiben, deren Plan ich schon vollendet habe, und viele Werke in Prosa von schönem und für das Leben der Menschen nützlichem Inhalt, und mit der Philosophie die Beredtsamkeit so zu vereinigen, daß ein ewiges Gedächtniß meiner in der Welt bleiben sollte, und hatte mir ein höchstes Ziel des Ruhms und der Ehre vorgesteckt. Und nun von dem Gewicht so vielen Unglücks niedergebeugt, habe ich jeden Gedanken an Ruhm und Ehre verlassen, und ich würde mich glücklich dünken, wenn ich ohne Argwohn mich von dem Durst, der mich immer quält, befreien, wenn ich wie einer der gewöhnlichen Menschen in irgend einer armen Hütte mein Leben in Freiheit, wenn auch nicht gesund, denn dies ist nicht mehr möglich, doch nicht in schrecklicher Krankheit, zubringen könnte, wenn nicht geehrt, doch wenigstens nicht verwünscht, wenn nicht unter den Gesetzen der Menschen, doch unter denen der Thiere, welche frei in Flüssen und Quellen ihren Durst löschen. Ich fürchte nicht so sehr die

Größe des Uebels als seine Dauer, die sich schrecklich vor meine Gedanken hinstellt; besonders da ich merke, daß ich in solchem Zustand weder zum Schreiben noch zum Dichten fähig bin. Sowol vermehrt meine Schwermuth die Furcht eines ewigen Gefängnisses, als auch der unwürdige Zustand, in dem ich mich befinde, das Bleichen des Barts und der Haare, die Unordnung der Kleider und der Schmuz sind mir schrecklich zuwider; und vor Allem ist mir die Einsamkeit schädlich, meine grausame und natürliche Feindin, die mich selbst in gesunden Tagen oft so belästigte, daß ich bei dem schlechtesten Wetter ausging, um Gesellschaft zu suchen."

Glücklicher Weise hatte der Prior einen Neffen, Giulio Mosti, der, ein Freund der Dichtkunst, seines Oheims Gesinnung nicht theilte, sondern den berühmten Dichter oft in seinem Gefängniß besuchte, ihn tröstete und seine Briefe besorgte. Denn Tasso war nicht beständig geisteskrank, sondern litt bei sonst gewöhnlich hellem Geist an einer tiefen Melancholie, die ihm trübe Einbildungen und fixe Ideen erregte und ihn zuweilen bis zum Delirium oder zur Raserei brachte, wie er selbst es zu nennen pflegte. Er schrieb an den Herzog und die Prinzessinnen und bat um Vergebung und Befreiung, und da dies fruchtlos blieb, wandte er sich an alle Fürsten Italiens, die er kannte, selbst an den Kaiser Rudolph, und bat sie um ihre Verwendung für ihn. Der Herzog antwortete diesen, daß Tasso nur zu seiner Heilung eingeschlossen sei und, sobald er hergestellt worden, frei gehen könne. Im Dezember 1580 wurde ihm ein besseres Zimmer in dem Spital gegeben, wo er „herumgehen und philosophiren" konnte. Er nahm nun wieder literarische Arbeiten vor und verfaßte viele Dialogen über philosophische Gegenstände. Auch seine in der letzten Zeit gedichteten Sonette sammelte er in einen Band, den er den Prinzessinnen widmete. Auf Leonora mögen sie wenig Eindruck gemacht haben, denn sie litt schon an der Krankheit, die sie wenige Monate nachher wegraffte.

Ein neues Unglück brach in demselben Jahr über den hart geprüften Dichter aus. Während er noch immer mit der Verbesserung seines großen Epos beschäftigt war, erschien plötzlich eine zu Venedig gedruckte ganz schlechte und fehlerhafte, verstümmelte Ausgabe desselben in 16 Gesängen, von deren einigen aber

die Hälfte der Stanzen fehlte, von andern gar nur der allgemeine Inhalt in Prosa angegeben war. Tasso beklagte sich umsonst über den Senat von Venedig, der dem Unternehmer ein Privilegium ertheilt, und über den Großherzog von Toscana, der das Manuscript dazu aus seinen Händen gegeben hatte. Das lange in ganz Italien erwartete Gedicht war aber nun doch endlich, wenn auch in trauriger Gestalt, zum Vorschein gekommen, und der Enthusiasmus, womit man darnach griff, bewog die verschiednen Besitzer von Copien, dieselben zu Erreichung immer größerer Richtigkeit und Vollständigkeit drucken zu lassen. So entstanden, und wurden auch fast zu gleicher Zeit vergriffen, in dem Zeitraum von einem Jahr sieben verschiedne Ausgaben der Gierusalemme liberata, in Casalmaggiore, in Parma, noch zwei in Venedig, zwei in Ferrara, zum Theil unter Mitwirkung des Dichters, und noch eine in Parma. Die letztere, vom Jahr 1581, kann als die eigentlich richtige angesehen werden und diente allen folgenden als Muster.

Durch die Herausgabe des Gedichts war nun freilich eine Hauptsorge des Herzogs um seine Verherrlichung und Verewigung gehoben, und ein Hauptgrund fiel weg, wegen dessen er ihn an seinen Hof gefesselt hatte. Aber da Tasso in seinen aus dem Gefängniß geschriebenen Briefen, selbst an die Medici, sich sehr heftig über sein Verhältniß zum Herzog und über dessen Benehmen gegen ihn ausgedrückt hatte, und da diese Briefe zum großen Theil zurückbehalten oder aufgefangen und dem Herzog gezeigt worden waren, so hielt dieser wahrscheinlich seinen Gefangnen nicht für völlig geheilt, wenigstens nicht für gewitzigt genug, um ihn frei an einen fremden oder gar feindseligen Hof gehen zu lassen. Wenigstens wurde Tasso oft von seinen Freunden gewarnt und ermahnt von dem Herzog mit mehr Respekt zu schreiben. Mehrmals hatte sich Tasso Hoffnung zu seiner Befreiung gemacht, oft war sie auch von seinen Freunden und vom Herzog selbst genährt worden, sein Gefängniß wurde erweitert, er erhielt zuweilen Erlaubniß, mit Begleitung auszugehen, aber Jahre schwanden über diesem spannenden Wechsel von Gefühlen hin, die Zugeständnisse wurden theilweise zurückgenommen und die Hoffnung machte einer desto trübern Melancholie Platz.

Doch gab es noch einen härtern Schlag, der den armen Dichter treffen konnte, und auch dieser blieb im Jahr 1584 nicht aus, nämlich die Vernichtungsangriffe auf sein Epos. Die außerordentliche Begeisterung, mit der dasselbe in ganz Italien aufgenommen wurde, hatte ihm auch außerhalb Ferrara viele Neider und Feinde erworben. Die allgemeine Beschäftigung und das Jagen nach Versen, die wirklich krankhafte Sucht, Gedichte zu machen, hatte ein ungeheures Heer von mittelmäßigen und schlechten Dichtern auf die Beine gebracht, die allerdings einem Tasso durch das Gewicht ihrer Menge lästig fallen konnten, sobald sich ein Haupt und ein Wortführer für die Masse fand. Dieser fand sich in der Akademie der Crusca, und so bedurfte es nur des lobenden Aufsatzes von Camillo Pellegrino über die Gerusalemme (Il Caraffa, ovvero della Poesia epica), um einen hartnäckigen Krieg zum Ausbruch zu bringen, worin sich die Hauptfragen immer um den Vorzug Ariost's oder Tasso's drehten. Der ganze Streit wäre nur geeignet unser Mitleid mit den Kritikern, die sich ohne Tasso kaum in der Geschichte der Literatur oben erhalten hätten, zu erregen, und könnte uns höchstens einige Aufschlüsse mehr über das Sinken der italienischen Poesie geben, wenn wir nicht über die gemeinen Motive jener Kritiken empört wären. Schon Speroni, einer der frühern Richter in Rom, wurde Tasso's Feind, weil er durch dessen Vermittlung in Ferrara eine Anstellung bei dem Herzog wünschte und, als die Unterhandlung darüber, trotz Tasso's Bemühungen und eigentlich durch Speroni's Eigensinn fehlschlug, jenem die Schuld gab; natürlich fand er nun auch dessen Gedicht schlecht. Die Akademie der Crusca war nicht in allen ihren Mitgliedern bei dem Streit betheiligt, sondern gab nur einfältiger Weise ihren Namen zu dem Geschrei zweier derselben her, des Lionardo Salviati und des Sebastiano de' Rossi, deren letzterer auch nur ein blindes Werkzeug der Wuth des Andern war.

Man weiß, daß die beiden Häuser der Medici und der Este schon längst feindselig gegen einander gesinnt waren, und die Literaten in Florenz richteten sich in ihren philosophischen Ansichten genau nach den politischen ihrer Höfe; dies allein konnte sie schon zu einem kritischen Feldzug gegen das Befreite Jerusalem bestimmen. Aber Tasso hatte auch noch ihren Localpatrio-

tismus durch einen Dialog beleidigt, worin er die Vorzüge der Stadt Neapel über Florenz hervorhob, während Ariost die letztere in einem besondern Gedicht besungen hatte. Das war Grund genug, Partei für diesen zu nehmen. Aber Salviati hatte seine besondern Beweggründe, die keineswegs sauberer waren. Er war früher, wie dies aus einem Brief Tasso's vom Jahr 1575 hervorgeht, ein Bewunderer Tasso's gewesen, hatte ihm in einem Brief seinen vollen Beifall über einige Gesänge der Gerusalemme, die er zufällig zu Gesicht bekam, geäußert und den ganzen Inhalt mit allen Episoden, den ihm Tasso weitläufig auseinandersetzte, in einer eignen Schrift die rhetorische und geschmückte Sprache des Gedichts als nothwendig und passend dargestellt und sich angeboten, in seinem Commentar über des Aristoteles Poetik dieses Epos ehrenvoll zu erwähnen. Bald darauf kam Tasso in das Gefängniß, und Salviati, welcher arm war und nach einer angenehmen und einträglichen Stelle am ferraresischen Hof strebte, änderte sogleich seinen Operationsplan. Tasso konnte ihm nichts mehr nützen, sondern im Gegentheil dessen Hauptfeinde hatten den größten Einfluß am Hofe. Salviati suchte sich also bei diesen einzuschmeicheln und den Herzog für sich gnädig zu stimmen, dadurch daß er den eingebornen Ferraresen Ariost, den Preiser des Hauses Este, in den Himmel erhob und gegen den fremden und in Ungnade gefallnen Tasso mit aller Bosheit zu Felde zog. Er brachte es erst dahin, daß seine Kreatur, Sebastiano de' Rossi, Sekretär der Akademie wurde, und nun konnte er dreist hinter deren Schild und ceremoniellem Styl seine Gemeinheit verbergen. Er griff zuerst oft mit sehr kindischen Einwürfen, oft mit Beleidigungen den Dialog des Pellegrino an, dann wandte er sich in andern Schriften gegen Tasso, setzte ihn weit unter Ariost, selbst unter Pulci und Bojardo, nannte seine Sprache lombardisch, nicht italienisch, und sein Gedicht kalt, pedantisch, trocken, unfruchtbar und gezwungen. Seine Wuth erstreckte sich sogar auf Tasso's Vater, dessen Amadis er eine elende Compilation von allen andern Rittergedichten nannte. Tasso antwortete mit einer würdigen Mäßigung auf die Angriffe und vertheidigte mit subtiler Dialektik sein und seines Vaters Gedicht gegen die schmuzigen Beschuldigungen, die gar keiner Widerlegung werth waren. Aber Pellegrino blieb die

Antwort nicht schuldig, auch Andere mischten sich in die Angelegenheit, und so entstand ein erbitterter literarischer Krieg, der damals sehr wichtig genommen wurde, aber ohne die geringste Bedeutung blieb, dem Befreiten Jerusalem nicht das mindeste von seinem Werth genommen, aber die Akademie der Crusca mit einem ewigen Schandflecken behaftet hat (Vergl. den 1. Band meiner Gesch. der ital. Poesie, S. 254).

Unterdessen arbeitete Tasso fortwährend an seiner Befreiung. Er hatte auch Bergamo, die Vaterstadt seiner Voreltern, um ihre Vermittlung gebeten, und diese hatte sogar dem Herzog als Preis der Freilassung eine für das Haus Este wichtige marmorne Inschrift angeboten; aber sowol dies als die Bemühungen der Fürsten waren umsonst. Die lange Einkerkerung, die Einsamkeit, der Unwille über die unwürdige Behandlung und über den Raub, der an seinem geistigen Eigenthum begangen worden war, der aufregende kritische Streit über sein Gedicht hatten auf sein geistiges und körperliches Wohl die nachtheiligsten Folgen. Die Briefe, die er in diesen letzten Gefängnißjahren an Aerzte und Freunde schrieb, erregen das tiefste Mitleid. Zu den Anfällen der tiefen Melancholie, die sich oft bis zum Delirium und zu wirklicher Raserei steigerten, kamen nun auch Visionen, Schrecken vor gespenstischen Geistern, die ihm Alles durch einander würfen, seine Schriften versteckten und sein Geld raubten; sein erhitztes Blut ließ ihn oft nächtlich Flammen in der Luft blitzen sehen, Töne von Pfeifen oder Glocken und Schläge der Uhr hören. Nachts quälten ihn schreckliche Träume und bei Tag der Gedanke an sein Unglück und seine Krankheit, die sich immer mehr verschlimmerte. So verfiel er in ein hitziges Fieber, sodaß alle Aerzte an seinem Leben verzweifelten, und woraus ihn nach seinem kindlichen Glauben die Jungfrau Maria auf sein eifriges Gebet errettete.

Dies war das letzte Ereigniß im Gefängniß. Den Versprechungen des Herzogs von Mantua, daß er den Tasso mit sich nehmen und ihn so bewachen lassen wolle, daß Alfonso nichts von ihm zu fürchten haben werde, verdankte der Dichter endlich seine Befreiung. Er verließ das Spital im Juli 1586 und reiste von Ferrara ohne Abschiedsaudienz ab, die ihm sein früherer Gönner nicht einmal mehr bewilligt hatte. Obgleich

man in Mantua Alles aufgeboten hatte, um ihn zu zerstreuen, zu stärken und dem Leben wiederzugewinnen, so befand er sich doch wenig besser als vorher. Das siebenjährige Mittel zu seiner Heilung war eben auch gar zu schlecht gewählt, und aus einer unbegreiflichen Ungerechtigkeit hielt man ihm in Ferrara alle seine Schriften zurück, obgleich er sie in seinen Briefen unaufhörlich und dringend verlangte. Doch hatte er in Mantua Augenblicke, wo ihn die freundschaftliche Behandlung ganz glücklich machte. So schreibt er am 9. August 1586 an Costantini: Io ho trovato così bella stanza e sì libera, che non penso al partire, se il S. Principe non mi conduce seco in altra parte. — Io farò quel ch'io posso per non esser malinconico come soleva.

In solchen hellen, selbst aber auch in seinen trüben Augenblicken war er immer mit literarischen Arbeiten beschäftigt. Die Verbesserung seines großen Epos lag ihm fortwährend am Herzen; man merkt aber an der Art, wie er diese betrieb, daß sein Geist den freien erhabnen Blick über das Ganze verloren hatte und sich mehr mit einzelnen Kleinigkeiten und mit der Form beschäftigte. In welche Subtilitäten er dabei gerieth, geht aus dem Brief hervor, den er am 23. Juli an Costantini schrieb: „Ich möchte gern einiges in meinem Gedicht ändern, unter anderm den Namen des Königs von Damascus, Hidraotes, und dafür einen von jenen Königen nehmen, die in der Geschichte genannt sind. Doch möchte ich nicht Norandino oder einen andern durch viele Geschichten und Fabeln berühmten, sondern eher einen seltnen, weniger gehörten Namen. Daher bitte ich Sie, außer Ihrem eignen Beistand in dieser Sache, auch ein Wort davon dem Herrn Don Cesare d'Este und dem Herrn Gesandten zu sagen, damit sie irgend einen aus der Levante gebürtigen Juden kommen lassen und ihn aufs Genauste befragen.“ Der Damascenerkönig plagte ihn sehr und er erinnerte noch einigemal den Costantini daran, bis dieser endlich seinen Wunsch befriedigen konnte.

Gleicherweise beschäftigte er sich mit der Sammlung seiner vielen Briefe. Man sieht aus seinen Andeutungen hierüber, daß er mit dem toscanischen Fürstenhaus vor und nach seiner Freilassung immer in dem freundschaftlichsten Verhältniß gestanden

hat. Mit der Großherzogin wechselte er sehr viele Briefe, dichtete zu ihrem Lob mehrere Sonette und erhielt von ihr Geschenke. Der Sekretär der toscanischen Gesandtschaft in Ferrara, Costantini, blieb auch bis zu seinem Ende sein vertrautester Freund. Mit diesem hatte er besonders in der ersten Zeit einen lebhaften Briefwechsel über die Episode aus dem Amadis seines Vaters Bernardo Tasso, die er mit einigen Zusätzen als besonderes Gedicht unter dem Titel Floridante herausgab. Selbst den Druck mußte ihm der Freund besorgen, da er selbst mit den Druckern, über die er mehrmals seinen Unmuth ausläßt, nichts zu thun haben wollte. Io sono, schreibt er ihm am 26. August, pure il buon Tasso, il caro Tasso, l'amorevol Tasso, e sono anche l'assassinato Tasso, massimamente dai librari e dagli stampatori, i quali non hanno discrezione; ma son risoluto, che la cosa per l'avenire vada in un' altro modo. Einige Tage darauf bittet er den Costantini, für ihn alle Geschäfte mit den Druckern abzumachen, weil er besseres Geschick habe und sich besser vor ihrer Gierigkeit und Unbescheidenheit hüten könne. „Keinen gerechtern Sieg, ruft er aus, kann es über diese Menschenart geben, als wenn man ihnen das Geld aus den Händen zieht.“

Eine erfreuliche Episode in seinem einförmigen Leben zu Mantua machte ein kurzer Aufenthalt zu Bergamo, der Vaterstadt des Tasso, wo er außerordentlich geehrt und mit Festen erfreut wurde. Dort vollendete er auch sein Trauerspiel Torrismondo mit der Mühe eines düstern und abgematteten Geistes. Einen sehr einträglichen Lehrstuhl der Ethik und Poetik, der ihm von Genua auf ehrenvolle Weise angetragen wurde, konnte er wegen seiner schwachen Gesundheit nicht annehmen. So lange der Herzog von Mantua lebte, fühlte Tasso den Druck der Armuth wenig, und er hoffte immer, daß sich die italienischen Fürsten noch einmal freigebig gegen ihn zeigen würden (Brief vom 24. Nov. 1586). Aber der Herzog starb schon im folgenden Jahre. Sein Sohn und Nachfolger ließ es an der gewohnten Gunst und Achtung nicht fehlen, aber er konnte, von den Regierungsgeschäften in Anspruch genommen, nicht die alte Vertraulichkeit und Freundschaft fortsetzen. Dadurch ward dem Dichter der Aufenthalt in Mantuu verleidet. Daß sein Ehrgeiz und

sein übertriebnes Selbstgefühl, das durch die vielen Angriffe und Kränkungen aufs Höchste empfindlich und verletzbar geworden war, dabei einen großen Einfluß hatten, gesteht er selbst mehr als einmal. Er glaubte sich zurückgesetzt, selbst von seinen Freunden vernachlässigt, von der ganzen Welt verkannt. Die düsterste Melancholie bemächtigt sich seiner Seele und sein immer waches Mißtrauen ermüdet alle seine Bekannten im höchsten Grad. Die kirchlichen Bußübungen, denen er sich dabei eifrig unterzieht, und die theologischen Studien, besonders des h. Augustinus und andrer Kirchenväter, waren auch nur geeignet, ihn noch mehr in die Verfinsterung und Beklommenheit zu versenken. Er gibt ein lebhaftes Bild seines Zustandes in einem Brief an Gonzaga vom 1. Okt. 1587: „Ich bin gefallen und zu Grund gegangen und seit vielen Jahren suche ich umsonst mich in der Meinung der Menschen aufzurichten und mich in die Gunst der Fürsten wieder einzusetzen. Daher kann mein Abzug von Mantua nicht Ursache eines neuen Untergangs sein. Aber wenn ich gegen meine Absicht dort bliebe, so würde ich unterdrückt sein, wie ich es sonst auch war, da der Fürst nicht geruht mir die Hand seiner Gnade zu reichen und mich aus so vielem Elend emporzuheben. Ich werde also, sobald ich kann, auf jede Art (nach Rom) kommen, entweder als Pilger oder als Kaufmann verkleidet, zu Pferd oder zu Fuß. Ich bin wenig gesund und so melancholisch, daß ich von Andern und von mir selbst für verrückt gehalten werde. Oft wenn ich so viele lästige Gedanken, so viel Unruhe und Bekümmernisse eines kranken und zerstörten Geistes nicht länger verbergen kann, breche ich in lange Selbstgespräche aus; und wenn diese, wie sie es wol können, von Vielen gehört werden, so sind Vielen meine Absichten, Hoffnungen und Wünsche bekannt. Die Arznei der Seele ist die Philosophie, mit welcher ich mich oft heile; daher fange ich an, aller meiner Mißgeschicke, aller Ungunst, die ich erdulde, zu lachen. Ja noch mehr; ich lache auch der schlechten Meinung, welche die Menschen von mir haben, meiner vergangnen Thorheit, wodurch ich sie bestätigte. Aber dieses Lachen ist der Wuth so nahe, daß ich Nießwurz oder ein ähnliches Mittel brauche, welches den von bösen Säften erfüllten Körper heile und den Magen reinige, von welchem Dünste in das Gehirn steigen, die die Herrschaft der Vernunft stören.“

Von da an sehen wir den armen Tasso fast immer auf der Wanderung begriffen, an keinem Ort lang verweilend, überall durch sein Mißtrauen und seine düstre Melancholie vertrieben, dabei von körperlicher Schwäche geplagt und von Fiebern geängstigt. Nach einer Wallfahrt nach Loreto, wo er ein in seiner letzten Krankheit im Spital gethanes Gelübde zu erfüllen hatte, kommt er im November 1587 nach Rom, wo er von seinen Freunden und vielen Kardinälen aufs Ehrenvollste empfangen wurde. Er verfaßte ein Gedicht zu Ehren des Papstes Sixtus V. und baute auf die gute Wirkung desselben die schönsten Hoffnungen; er war daher um so niedergeschlagner, als keine derselben in Erfüllung ging. Dabei drückte ihn nächst den Verletzungen seines Ehrgeizes wol am meisten die bittere Armuth, die natürlich durch das Umherziehen immer zunahm und ihn mit seiner feindseligen Stimmung doch in Abhängigkeit erhielt. Dieses beständige Nagen des Mangels bei der Sehnsucht nach Freiheit mag wol mit am meisten zu der Unheilbarkeit seines Uebels beigetragen haben. Fast alle seine Briefe an Costantini sind erfüllt mit Klagen über Armuth, mit Bitten um Geld oder Kleider, sogar einmal um ein Bett. „Wenn die Dedikation, schreibt er einmal, mir nicht bei irgend einem freigebigen Fürsten hilft, so weiß ich nicht, wovon leben, perch'io non sono atto alle fatiche, nè inclinato al servigio d'alcuno.“ Mit einem besondern Grimm, der in seiner Lage übrigens sehr begreiflich ist, sah er daher auf das Treiben der Buchdrucker, denen er nachrechnen konnte, daß sie bloß von seinem Befreiten Jerusalem schon über 3000 Dukaten gewonnen hätten, während er einmal nur noch die trübe Aussicht vor sich hatte, als Bettler nach Loreto gehen zu müssen und zuweilen wirklich einige Skudi als Almosen annahm.

Im März 1588 ging Tasso nach Neapel, und obgleich er von mehreren Großen eingeladen wurde, in ihrem Palast zu wohnen, zog er doch einen Aufenthalt in dem Kloster des Monte Oliveto vor. Dort erhielt er viele Besuche von den angesehensten Staatsmännern und Dichtern von Neapel, und knüpfte besonders eine vertraute Freundschaft mit dem jungen Giambattista Manso, Marchese von Villa, der später sein Biograph wurde. Dieser that alles Mögliche, um ihn von seiner Melancholie zu

heilen, und jedenfalls hatte er eine bessere Methode, die auch früher statt des Schreckensystems in Ferrara gewiß vortreffliche Dienste geleistet hätte. Er hielt ihn einige Monate bei sich auf seinem Gut, wo Tasso ein eifriger Jäger wurde; „die schlimmen Tage, schreibt Manso selbst hierüber, und die Abende bringen wir meist mit Singen und Dichten zu, denn Tasso ergötzt sich sehr über die Improvisatoren, die er um ihre Schnelligkeit im Reimen beneidet, da ihm die Natur diese Gabe versagt habe."

In Monte Oliveto arbeitete Tasso eifrig an der gänzlichen Umänderung seines Befreiten Jerusalem, das nun in ein Erobertes Jerusalem (Gerusalemme conquistata) verwandelt und, nach seiner Meinung, so lange verbessert wurde, bis es als ein ganz neues Gedicht erschien; besonders scheint ihm am Herzen gelegen zu haben, die Verherrlichungen des Hauses Este, das dieselben durchaus nicht mehr um ihn verdiente, daraus zu verbannen. Hiergegen war aber der Herzog von Ferrara sichergestellt, da die Umarbeitung des Gedichts, als das Werk eines so abgematteten, in seinem ganzen Wesen so erschütterten Geistes, mit der ersten Frucht seiner Jugendkraft nicht zu vergleichen und kaum noch dem Namen nach bekannt ist, auch damals keine große Verbreitung fand. Den Mönchen, die ihn so gastfrei aufgenommen hatten, zu gefallen, fing er ein großes Gedicht an, das den Ursprung ihres Ordens besingt (Il Monte Oliveto. Ferrara 1605), das aber nicht beendigt wurde. Den Hauptzweck seines Aufenthalts in Neapel, die Mitgift seiner Mutter und, wo möglich, auch einen Theil des väterlichen Vermögens, das früher von dem Vicekönig weggenommen worden war, zu erlangen, konnte er nicht erreichen. Er überließ die Fortsetzung des Prozesses den Advokaten und kehrte eben so arm nach Rom zurück. Wie wenig er übrigens in der balsamischen Luft Neapels und durch die Bemühungen seiner Freunde geheilt wurde, beweist ein Brief, den er von dort an Maurizio Cataneo geschrieben hat, worin es unter Anderm heißt: „Wenn ich nicht fürchtete, Sie zu beleidigen, so würde ich Sie ersuchen, den Papst in meinem Namen zu bitten, daß er alle diejenigen excommunicirte, welche mir mit Hexerei oder Gift oder andern schädlichen Dingen zu schaden und mich durch Verzweiflung dahin zu bringen suchen, den

Gebrauch der heil. Sakramente zu unterlassen, um deren Gnade ich Gott bitte."

Unglücklicher, melancholischer und kränker als je kam er in Rom an, wußte sich im Hause des Kardinals Gonzaga nicht zu halten und nahm seine Zuflucht in dem Kloster S. Maria Nuova. Hier fing er trotz seiner gänzlichen Verstimmung sogleich wieder seine literarischen Beschäftigungen an, verbesserte sein Epos, sammelte seine Gespräche und seine Rime und componirte mehrere neue dazu. Es ist merkwürdig an diesen zu sehen, wie ihn das Dichten von allen Sorgen und Wehen der Erde abzog, so daß wir zwei ganz verschiedne Personen vor uns zu sehen glauben, wenn wir seine Lebensumstände und wenn wir seine Gedichte lesen. Denn während er einige schöne Canzonen dichtete, z. B. die auf die Hochzeit des Großherzogs Ferdinand von Toscana und eine andre auf die Hochzeit des Herzogs von Bracciano, welche allgemeine Bewunderung erregten, war er selbst in einem Zustand der geistigen und körperlichen Niedergeschlagenheit, wovon uns seine Briefe ein treues, aber höchst trauriges Bild geben. Nach einigen Monaten, die er in dem Kloster zugebracht hatte, fast immer von Fiebern gequält, wollte er nicht länger den Mönchen beschwerlich fallen und versuchte es noch einmal in dem Hause des Kardinals. Dieser reiste aber ins Bad, wohin ihm Tasso wegen eines heftigen Fieberanfalls nicht folgen konnte, und das Hofgesinde des Prälaten machte ihm das Leben so schwer, daß er, obgleich krank und von Allem entblößt, aus dem Palast ziehen und ein Unterkommen suchen mußte. Er schreibt darüber an Costantini am 12. August: „Als ich Ihren Brief empfing, wurde ich aus dem Haus des Kardinals verabschiedet, ohne irgend eine andere Ursache oder Schuld, als meine Trägheit und Melancholie. In der äußersten Sommerhitze, mit einem hektischen Fieber und einer Müdigkeit, die mir von meiner mehrmonatlichen Krankheit geblieben ist, habe ich die größte Mühe gehabt, eine Wohnung zu finden. Ich habe sie gefunden, aber man will mich dort nicht behalten, so daß ich genöthigt bin, im September nach Neapel zurückzukehren, wenn man nur so lange Geduld haben will, daß ich während des August ruhig bleiben und mich von meinem Uebel etwas erholen kann."

Nachdem so Tasso einige traurige Tage hülflos in seiner

Herberge und dann wieder einige Monate in dem Kloster der Maria Nuova, dessen Prior ihn dringend eingeladen, zugebracht hatte, sah sich der größte italienische Dichter seiner Zeit, der den Mönchen nicht länger beschwerlich fallen wollte, genöthigt, als Bettler in einem Spital Unterkommen zu suchen, das einer seiner Vorfahren gegründet hatte. Der Herzog von Mantua hatte ihm durch einen Hofdiener des Kardinals Gonzaga ein Geschenk von 100 Skudi geschickt, die ihm aber dieser niemals ausgezahlt hat. Doch hatte er bald darauf einige andere Geldgeschenke erhalten, die ihn in den Stand setzten, wieder in das Kloster zurückzukehren. Im Frühjahr 1590 folgte er einer sehr warmen Einladung an den Hof zu Florenz, wo er sich sehr ehrenvoller Aufnahme und der Huldigung aller Gelehrten erfreute, die ihn für die hämischen Angriffe der Crusca entschädigen konnten. Doch ein ihm angebotnes Amt dort anzunehmen, hielt er seine Kräfte zu schwach. Seine Wünsche zogen ihn fortwährend nach Neapel, wo er theils sein rechtmäßiges Vermögen, theils seine Gesundheit wiederzuerlangen hoffte. Reich beschenkt reiste er im Herbst von Florenz ab, aber in Rom fesselte ihn wieder ein heftiges Fieber auf einige Wochen an das Bett. Eine neue Hoffnung schien ihm durch die Wahl des Papstes Urban VII., der ihm früher sehr befreundet war, aufzugehen, aber diesen raffte schon nach zwölf Tagen der Tod weg.

Noch einmal zog ihn eine dringende Einladung nach dem Norden an den Hof des Herzogs von Mantua, wo er bis beinahe zu Ende des Jahrs 1591 blieb und eifrig an der Sammlung und vollständigen Ausgabe seiner Werke arbeitete. Aber die sumpfige Luft von Mantua sagte seiner Gesundheit sehr wenig zu. Im November sehen wir ihn schon wieder in Rom, und im Januar 1592 in Neapel, wo er bei seinem Freund Manso und dem Fürsten von Conca glückliche Tage verlebte. Hier vollendete er seine Umarbeitung des Befreiten Jerusalems und verfaßte noch ein großes Gedicht über die Schöpfung, Le sette giornate. Schon nach wenigen Monaten trat er indessen wieder eine Reise nach Rom an, wohin ihn der eben gewählte Papst Clemens VIII. eingeladen hatte, und wo er von dessen Familie, den Aldobrandinis aufs Beste gepflegt und bewirthet wurde. Hier vollendete er gleich seine Gerusalemme conquistata, die

im Anfang großes Aufsehen machte, aber bald der Vergessenheit übergeben wurde. Noch einmal ging er für seine Gesundheit auf vier Monate nach Neapel. Unterdessen bereiteten ihm seine Freunde, besonders der Kardinal Aldobrandini, die feierliche Dichterkrönung auf dem Kapitol vor. Tasso reiste also wieder nach Rom. Da seine Freunde aber die Krönung mit der größten Feierlichkeit begehen wollten, so verschob man sie bis zum nächsten Frühjahr, und so konnte sie der Dichter nicht mehr erleben. Er wurde während des Winters immer schwächer und seine Krankheit hoffnungsloser. Je mehr er sich dem Augenblick näherte, wo er des irdischen Glücks entbehren konnte, desto mehr schien sich sein Schicksal auszusöhnen. Der Papst hatte ihm eine bedeutende Pension ausgesetzt und sein Prozeß in Neapel war auf eine vortheilhafte Art für ihn entschieden, indem der Haupterbe außer jährlichen Zinsen ihm eine beträchtliche Summe auszahlte. Auch seine Dichterehre war gerettet, und er sollte den höchsten Triumph feiern, als sein Lebensfaden abgeschnitten wurde. Er zog sich, äußerst geschwächt von einem zehrenden Fieber, in das Kloster des h. Onofrius zurück und starb dort nach einigen Tagen am 25. April 1595 in seinem 52. Jahre. In der Kirche desselben Klosters steht sein Grabmal.

Wenn wir den Tasso nun als Dichter beurtheilen, so kommt die letzte Zeit seines Lebens, von den Gefängnißjahren an, sehr wenig in Betracht. Seine dramatischen Arbeiten müssen wir wol später anführen, aber die verfehlte Umarbeitung seiner Gerusalemme und seine geistlichen Gedichte, die wol Produkte seiner schwächsten Zeit waren, verdienen hier keine Berücksichtigung. Wichtig für die Beobachtung des Ganges der italienischen Poesie ist, daß Tasso nur auf dem Weg der Theorie und des Studiums zu dem Stoff und der Behandlung seines Epos kam. Das romantische Epos schien alle seine Entwicklungsstufen in Italien durchgemacht zu haben. Italienische Bearbeiter hatten die Sagen und Romanzen der Franzosen schon zu Dante's Zeit herübergezogen und das Rittergedicht wurde italienisches Volksgedicht. Nachher trat es in die Periode des Kampfes, in welcher die gelehrten Dichter sich der Sagen bemächtigten und sie aus dem

volksthümlichen Kreise des Mittelalters herauszuziehen strebten. Aber die Volksdichtung behielt lange die Oberhand, und am glücklichsten wurden die Sagen verarbeitet, als beide, Volks- und gelehrte Dichtung gleich stark waren, unter Pulci. Unter Bojardo und Ariosto machte die Gelehrsamkeit kräftigere Versuche gegen die Sagen, daher das Verzerrte und die verwischten Züge ihrer Gemälde; doch gab ihren Gedichten immer nur noch das Volksthümliche den Hauptreiz, und Bojardo, der dessen weniger hatte, mußte gleich von Berni eine Umarbeitung erfahren.

Unterdessen sagten sich die Gelehrten immer ernster von der Volkspoesie los. Ihr Hauptstreben war, das Alterthum mit seiner ganzen Anschauungsweise und Poesie, für die sie begeistert waren, auf künstliche Art fortzupflanzen. Dies ging durch mehrere Grade des Strebens und Bewunderns so weit, daß man einerseits alle Ideen und Bilder des Alterthums in die romantischen Epen aufnahm oder sogar nur antike Stoffe nach dem Muster der Alten behandelte, andrerseits, um die Sache noch vollständiger zu machen, sich selbst von der Volkssprache losriß und die Epen bloß lateinisch dichtete. Auch die Lyrik bewegte sich in diesen zwei Richtungen. Die Volkspoesie erging sich in der ganz volksthümlichen Sphäre des heitern Humors, der Satire und lüsternen Sinnlichkeit; die gelehrte Lyrik trachtete mehr und mehr nach der Erreichung und Nachahmung der Alten, nicht nur in der künstlichen Wendung der Versmaße, sondern auch in Sinn und Schwung. In der dramatischen Poesie besonders hatten sich aber die Gelehrten ganz schroff von allem Volksthümlichen losgesagt. Ihnen gehörte ausschließlich das Trauerspiel, das denn auch lange Zeit eine dürre, regelrechte Nachahmung und Bearbeitung der antiken Tragödie war. Das Lustspiel, das seinen Sitz im Volksthümlichen hat und aus diesem hervorgehen muß, ließ sich nicht so behandeln; an ihm scheiterte die Gelehrtenpoesie und das Lustspiel hat unstreitig am meisten zur Rückkehr zu der Volksthümlichkeit und Volkspoesie beigetragen. Die Gelehrten wußten es gar nicht zu behandeln und führten lieber die alten Komödien des Plautus und Terentius, erst in der Ursprache, dann in Uebersetzungen auf. Durch die Uebersetzungen erhielt aber das Volk Antheil an den Komödien, es trat nun

kühner mit seinen Farsen auf und erhielt bald den ausschließlichen Einfluß auf diesen Theil des Dramas.

Dies Alles ging neben der Entwicklung des Epos her und dieses Schwanken zwischen Altem und Neuem hatte den sichtbarsten Einfluß auf dieselbe. Die lateinischen Epen und die aus der Mythologie der Alten herausgegriffenen waren gänzlich verunglückt. Die Gelehrten hatten in italienischer Sprache ihr sogenanntes heroisches Epos nach dem Muster und den Regeln der Alten versucht, waren aber ebenfalls damit gescheitert. Die Macht der Zeit brachte immer die Romantik hinein, und doch lernte man nie verstehen, woran es fehlte. Die Kritiker hielten es nach allen Versuchen für unmöglich, in italienischer Sprache ein Epos nach antiken Mustern zu dichten; sie bestimmten durch einen Machtspruch die Volkssprache nur für das Romantische und nur die lateinische Sprache für das eigentliche Heldengedicht.

In diesen Streitigkeiten wuchs Tasso auf und wurde vielfach von ihnen berührt. Ihm kam die Idee, daß es doch möglich sei, die scheinbar weit auseinandergehenden Enden der beiden poetischen Richtungen, der romantischen und heroischen, zu verbinden. Diese Verbindung lag gleichsam in seiner Natur. Denn sein ganzes Leben führte ihn zur Romantik, seine Studien fortwährend zum Antiken, und er strebte äußerlich nach der Vereinigung beider, die gleich stark in ihm wirkten, um auch den Zwiespalt in seinem Innern zu beseitigen. Zu diesem Hauptziel, der Vereinigung von Epos und Romanze, bereitet er sich erst auf dem Wege der Kritik und des Studiums vor, durch vollkommne Klarheit und vollständige Uebersicht dessen, was nach den Regeln der Alten zu einem heroischen Epos erforderlich war und was das Wesen der neuern Romantik ausmachte. Die Romantik forderte Mannigfaltigkeit der Ereignisse und Erfindungen, die antiken Muster Einheit der Handlung. Tasso suchte also seinem streng historischen Stoff Einheit und Regelmäßigkeit durch Vertheilung der Handlung nach Verwicklung, Wendung und Schluß zu geben und die eigentlich romantischen Episoden diesen Hauptmomenten unterzuordnen.

Es ist sehr interessant und zur Beurtheilung seiner dichterischen Arbeit wichtig zu beobachten, wie er nach und nach auf diese Idee kam, sie innerlich verarbeitete, wie sie ihm den Stoff

gradezu in die Hand geben, und wie er aus ihnen vielleicht mehr schöpfte, als aus ursprünglicher poetischer Kraft. Wir können dies nicht besser verdeutlichen, als wenn wir den Inhalt seiner drei Discorsi dell' arte poetica ihren Hauptsätzen nach kurz angeben. „Zu einem heroischen Gedicht, sagt er darin, sind drei Dinge erforderlich: 1) einen solchen Stoff zu wählen, der die vortrefflichste Kunstform annehmen könne, 2) ihm diese Form zu geben, und 3) ihn mit den schönsten Ausschmückungen, deren er fähig ist, zu bekleiden. Der Dichter muß also nicht nur Kunst zur Bildung seines Stoffs, sondern auch Verstand zur Kenntniß und Durchdringung desselben besitzen. — Um die Wahrscheinlichkeit, eine der wesentlichsten Eigenschaften des Epos zu erzielen, ist es am besten, daß der Stoff aus der Geschichte genommen werde; aber nicht aus der heidnischen Geschichte, weil die Einmischung der heidnischen Religion die Wahrscheinlichkeit umstößt, die Weglassung derselben aber das Wunderbare in dem Epos vernichtet. Es ist unmöglich, daß von jenen eiteln und wesenlosen Götzen der Alten, welche niemals waren, Dinge hervorgehen konnten, welche die Natur und menschliche Kraft so sehr überschreiten. Und wie sehr dieses Wunderbare (wofern es noch diesen Namen verdient), was die Jupiter und Apollo und andern Gottheiten an sich haben, nicht nur aller Wahrscheinlichkeit mangelt, sondern kalt, insipid, von gar keiner Kraft ist, kann Jeder von mittelmäßigem Urtheil sehen, wenn er die auf die alten, falschen Religionen gestützten Gedichte liest. — Das Wahrscheinliche und das Wunderbare sind sich fast entgegengesetzt, aber ganz wesentliche Eigenschaften in einem heroischen Gedicht. Die Kunst des Dichters besteht darin, sie zu verbinden. Der christliche Dichter kann dies nur dadurch, daß er solche wunderbare Handlungen Gott, seinen Engeln, den Dämonen oder denen, welchen Gott übernatürliche Kräfte zugestanden hat, also den Heiligen, den Zauberern und Feen beimißt. Die Wahrscheinlichkeit wird dadurch möglich, daß wir von der Wiege an von solchen Wundern hören. Also der Stoff eines neuern epischen Gedichts soll nur ein christlicher oder hebräischer sein. Er darf aber auch nicht aus der heiligen Geschichte genommen sein, die die Grundlage unsers Glaubens ist; denn es wäre ruchlos, daran etwas zum Gebrauch der Dichtkunst zu ändern oder dazu

zu erfinden. In der christlichen Geschichte kann der Stoff aus der ganz alten, der mittlern und der ganz neuern Geschichte genommen werden. Die ganz alte Geschichte gibt den Vortheil, daß der Dichter den ziemlich unbekannt gewordnen Stoff nach seiner Willkür und Kunst behandeln und verändern kann; aber dafür wird die Schilderung der alten Sitten langweilig, weil sie zu fremd und entfernt sind. Den letztern Nachtheil hebt die Wahl des Stoffes aus der ganz neuen Geschichte, raubt aber dafür dem Dichter die Freiheit der Behandlung. Also die Wahl des Stoffes aus der mittlern Geschichte, der Zeit der Ritter, ist die beste. Dazu gehört die Hauptbedingung, daß die Handlung erhaben und berühmt sei. Dieses Erhabne ist gegründet auf die Unternehmung einer hohen kriegerischen Tugend, der ritterlichen Liebe (cortesia), der Großmuth, Frömmigkeit und Religion, und darauf, daß die Handlung in ihren Folgen großartig sei. Der Gegenstand darf aber auch nicht zu lang und reich sein, damit er mit den Episoden und dichterischen Ausschmückungen kein zu langes Gedicht ausmache." (Man sieht, wie Tasso nach solchen Ueberlegungen kaum einen andern Stoff als den ersten Kreuzzug wählen konnte). — „In der Behandlung des Stoffs ist zuerst auf Schönheit und poetisches Vergnügen zu sehen. Wenn der Dichter daher weder die Ursache noch die Folge der Handlung verändern oder gar der Geschichte entgegen behandeln darf, so kann er in Nebenumständen, bewegenden oder verwickelnden Ereignissen immer nach dem ausgesprochnen Zweck frei ändern. Vor Allem muß aber die Fabel eine geschlossene Handlung enthalten, muß Anfang, Mitte und Ende haben. Dann muß die künstliche Behandlung eine gewisse Erhabenheit in den Gegenstand bringen; dann Einheit der Fabel gewahrt sein, Verbindung und Ziel aller einzelnen Theile zum Ganzen. Diese Einheit nach klassischen Mustern läßt aber doch die größte Mannigfaltigkeit, wie sie in den romantischen Gedichten so beliebt ist, ganz gut zu. Sowie die Welt mit der Mannigfaltigkeit ihrer Gestirne, der Meere, Länder, Fische und Vögel, der reißenden und zahmen Thiere, der Berge und Seen doch eine einzige Welt ist, und bei so verschiedenen Theilen nur Eine Gestalt und Wesenheit hat: so muß auch der Dichter, der ja grade wegen dieser Nachahmung der göttlichen Schöpfung in seinen Werken göttlich

genannt wird, ein Gedicht bilden können, in dem, wie in einer kleinen Welt, sich zusammenfinden Land= und Seeschlachten, Tagsbefehle, Städteeroberungen, Zweikämpfe, Schilderungen von Hunger und Durst, Sturm, Brände und Wunder, himmlische und höllische Rathsversammlungen, Aufruhr, Zwietracht, Abenteuer und Zauber, Grausamkeit, Kühnheit, glückliche und unglückliche, fröhliche und traurige Liebe. Und doch soll ein Gedicht, welches eine solche Mannigfaltigkeit enthält, nur eines sein, eine die Gestalt und Fabel, und alle verschiednen Theile so verbunden, daß einer sich auf den andern beziehe, einer dem andern entspreche, einer von dem andern nothwendig oder wahrscheinlich abhänge, so daß, wenn ein Theil herausgenommen sei, das Ganze zerstört werde. — Die Episoden geben nun in die Einheit die schönste Mannigfaltigkeit; sie sind erlaubt und wesentlich, so lange sie die Einheit nicht stören und keine Verwirrung machen."

Dieses System war zusammengetragen, ausgearbeitet und in drei Discorsi niedergelegt, ehe Tasso noch an sein Gedicht ging. Aristoteles erscheint darin auf jeder Seite als sein Lehrer, und Homer, besonders Virgil als sein Muster. Ein scharfsinniger Kritiker (der Abbé Terrasson, Dissert. sur l'Iliade, I, 391) hat bemerkt, daß, obgleich Aristoteles seine Regeln erst nach dem homerischen Meisterwerk aufgestellt hat, doch Tasso sich in seiner Gerusalemme genauer nach jenen Regeln richtet, als der griechische Sänger; und dies spricht in vieler Hinsicht grade nicht zum Vortheil des Erstern. Tasso erscheint früher als gelehrter Kritiker denn als Dichter, und ohne sein höchst empfängliches und reizbares Gemüth, das von der romantischen Richtung seiner Zeit ganz erfüllt war und selbst aus dem Leben die romantische Nahrung sog, hätte sich sein Geist wol nie aus den Fesseln des Alterthums befreit. Nach diesem System nun machte Tasso, unter genauer Befolgung der Geschichte seinen Plan des Gedichts, worin er die vier nothwendigen Theile einer Handlung genau unterschied: 1) die Einleitung, in den vier ersten Gesängen, worin die Lage der beiden kriegführenden Volksmassen dargestellt wird, wo der himmlische Rath die Eroberung von Jerusalem beschlossen und dem Gottfried aufgetragen hat, das Christenheer vor Jerusalem angekommen ist, die Belagerungsmaschinen in Stand gebracht hat, auf der andern Seite aber die Hölle sich mit allen

Kräften dem Unternehmen widersetzt und der Sarazenenfürst alle Anstalten zur Vertheidigung getroffen hat; 2) die Verwicklung, bis gegen Ende des 13. Gesanges (Lettere poetiche, Brief an Gonzaga vom 27. April 1575), worin die Christen durch eine unausgesetzte Folge von Unglücksfällen aufs Aeußerste gebracht werden; die Tapfersten werden durch Zauber weggelockt, Rinaldo, ohne welchen die Eroberung Jerusalems nicht möglich ist, entfernt sich zürnend, eine egyptische Flotte ist im Anzug, der Sturm auf die Stadt mißlingt, der Belagerungsthurm wird von den Sarazenen verbrannt, Gottfried verwundet, ein Aufruhr gegen ihn bricht aus, der Wald ist verzaubert, so daß keine neuen Maschinen gebaut werden können, und alles Ungemach der heißen Jahreszeit quält die Christen, so daß die meisten abzuziehen wünschen; 3) die Wendung zum Glück, bis Ende des 17. Gesangs, worin der Hauptheld Rinaldo dem Heere wiedergewonnen wird; 4) der Schluß, worin der Wald von Rinaldo entzaubert, ein neuer Thurm gebaut wird, die Christen in einer großen Schlacht die Hauptführer der Sarazenen tödten und Jerusalem im Sturm erobern.

Aus seiner Vertheidigung gegen die römischen Kritiker sieht man wohl, daß er den Stoff mehr mit kritischem Scharfsinn zusammentrug und regelmäßig ordnete, als daß er im Innern mit ursprünglicher poetischer Anschauung das ganze große Bild im Ganzen und in seinen Theilen aufgefaßt und, von der poetischen Schöpferkraft geführt, grade so wiedergegeben hätte. Er hätte dann von Vielem, als von geheimnißvoller Kraft ans Licht getrieben und in eine Schönheitsform gekleidet, weder sich noch seinen Kritikern Rechenschaft geben, und eben so wenig so vieles Geschaffne nach dem oder jenem Urtheil ausstoßen, verändern oder ganz umschaffen können. Es ist aber im Gegentheil peinlich, aus seinen poetischen Briefen zu sehen, wie er oft schon im Voraus auf alle Einwürfe der Kritiker gefaßt ist, wie er selbst auf Stellen, die schwach scheinen könnten, aufmerksam macht, und entweder gleich sie philosophisch und historisch begründet, oder erklärt, er habe auf etwaige noch zu machende Einwürfe eine wirksame und kühne Vertheidigung nach Regeln und Autoritäten bereit; wie er immer ängstlich auf die rechte Verbindung der Episoden mit der Geschichte achtet, wie er auf die genaue

Wahrung der Einheit und der Wahrscheinlichkeit pocht und darin ein Hauptverdienst sucht. Man merkt zu sehr, wie das Meiste von Außen zusammengetragen, wie der ganze historische und romantische Stoff von dem Gelehrten herbeigeschafft und der Dichter erst hintennach bemüht ist, ihn auf eine schöne Art darzustellen.

Jener Stoff, auf den er vermittelst der Reflexion gerieth, mußte übrigens auch seinem romantischen Gefühl vollkommen entsprechen und war der angemessenste und glücklichste, der grade zu jener Zeit und in jener Richtung der Poesie für ein romantisches Epos gewählt werden konnte. Sowie die Kreuzzüge den Schlußstein der einzelnen Kämpfe und Züge gegen die Araber in Frankreich, Spanien und Italien unter den Karolingern, Normannen xc. ausmachen, so ist auch das „Befreite Jerusalem" der Schlußstein der verschiednen Sagen, Romanzen und Epen über diese Kämpfe. Der Stoff vereinigt daher in erhöhtem Maße alle Elemente der frühern Gedichte in sich. Wenn sich früher einzelne Völker bekriegten, so lieferte hier ganz Europa, selbst Norwegen und Island seine begeisterten Schaaren, um das Land der höchsten Wunder aus den Händen der Sarazenen zu befreien, welchen wieder ein großer Theil der Völker Asiens und Afrikas zu Hülfe kamen. Und daß dieses Ereigniß zugleich ein Kampf zweier Religionen war, daß das Gedicht einen, wenn auch momentanen Sieg der christlichen Waffen besang, daß der religiöse Glaube selbst die himmlischen Schaaren bei dem Kampf betheiligte und sie durch wunderthätige Hülfe zum Besten der Christen den Zaubereien der feindlichen Hölle entgegenarbeiten ließ, dies erhöhte noch mehr das Interesse an dem Gegenstand, und besonders deßwegen, weil dieses Element nicht erst durch den Dichter und die Richtung seiner Zeit in den Gegenstand hineingelegt werden mußte, sondern ursprünglich mit voller Kraft schon darin lag. Auf der andern Seite lag auch im Allgemeinen etwas Mysteriöses darin, daß der lange Kampf der Kreuzzüge, bei welchem so viele Kräfte angewendet wurden, ohne ein entscheidendes Uebergewicht einer Partei ausging. Das Ziel, die materielle Wirklichkeit wurde nicht erreicht und ging in das Ideelle, Phantastische auf, und so wurde der Krieg erst recht ein Gegenstand für die romantische Poesie. Ein wirkliches, vollendetes, abgerun-

detes, in seinen Folgen klares Ereigniß hätte wol damals nicht können so romantisch behandelt werden. Doch hatte auch die Zeit und ihre Richtung einigen Einfluß auf unsern Dichter bei der Wahl des Gegenstandes, besonders was das vorwiegende religiöse Element betrifft. Denn hier herrschte eine gewisse Aehnlichkeit der Beziehungen in den zwei Zeiten, der Kreuzzüge und Tasso's. Im 11. und 12. Jahrhundert war das Christenthum ganz kriegerisch geworden; wenn frühere Kriege gegen die Bekenner eines fremden Glaubens zum großen Theil auch zur Ausbreitung der Herrschaft oder aus einem nationalen Grunde geführt wurden, so waren die Kreuzzüge von diesem Allem ganz frei und nur der Glaube führte die Ritter aus allen Nationen zu einem gemeinschaftlichen Kampfe; ein gewisser Haß gegen die Sarazenen, deren Ausbreitung der Kirche gefährlich war, ein wahrer Trieb sie zu bekämpfen, hatte sich aller Gemüther bemächtigt, und bei der allgemeinen Stimmung, die der Gegensatz beider Kultus unter den christlichen Völkern hervorbrachte, setzte sich die Kirche erst recht fest, und gewann in der Folge der Kämpfe die großartigen Mittel, welche die Hierarchie auf den höchsten Gipfel brachten. Zu Tasso's Zeit läßt sich ein ähnliches Verhältniß in Italien nicht verkennen. Die Begründung und Ausbreitung der Reformation jenseits der Alpen machte der Kirche nicht weniger zu schaffen als die Sarazenen; die Ketzerverfolgung, die auch lange vorher im Einzelnen in Ausübung war, war seit dem Zug gegen die Albigenser nun zum erstenmal concentrirt worden, hatte einen allgemeinen Gegenstand und dadurch eine gewisse Organisation erhalten; es standen sich nun Religionsparteien eben so feindlich wie vor Jerusalem gegenüber; die Kirche war nicht weniger kriegerisch geworden und hatte bei ihren Bemühungen, sich das italienische Volk zu erhalten, die Gemüther ungemein gegen die Feinde des Glaubens erhitzt und ihre Sache zu Gottes Sache gemacht: kurz, es war, wenn auch der Historiker das Verhältniß von einer andern Seite betrachten mag, doch in dem einzigen Italien eine ähnliche leidenschaftliche Stimmung gegen die Ketzer, wie vier oder fünf Jahrhunderte früher die aller europäischen Völker gegen die Feinde des Glaubens. Bei einer solchen Stimmung war der Griff des Dichters in die Geschichte der Kreuzzüge eben so natürlich, als der allgemeine

und außerordentliche Anklang, den die dichterische Bearbeitung derselben gleichsam als etwas ganz Nationales unter allen Italienern fand, und abgesehen von aller Kunstbildung konnte bei den politischen und religiösen Verhältnissen in Europa im 16. Jahrhundert ein so tiefer Rückblick in das Mittelalter, ein so tiefes Versenken in die Zeiten der absoluten Kirchenherrschaft und der Unterwerfung der ganzen menschlichen Natur unter ihre strengen Gesetze nur in Italien möglich sein. Unter den andern Völkern (die Spanier standen schon dem ganzen Verhältniß des Streites zu fern), welche mit den Wehen einer neuen Zeit, einer politischen und nationalen Entwicklung beschäftigt waren, hätte wol keins um diese Zeit den ersten Kreuzzug dichterisch behandelt.

Wegen dieser theilweisen Uebereinstimmung der Gesinnung konnte sich Tasso auch so genau an die gleichzeitigen Beschreiber dieses Kreuzzuges halten, denn sie gaben ihm den Stoff grade so, wie ihn die Ansicht seiner Zeit und seines Volks brauchen konnte. Derjenige Schriftsteller, welchem er am meisten folgt und den er in seinen Lettere poetiche sehr oft als seinen Gewährsmann anführt, ist der Bischof Gulielmus Tyrius (De bello sacro). Allein obgleich dieser in seinem Werk einen reichen Stoff zu einem romantischen Gedicht mit Zaubereien, Wundern und Geistererscheinungen zusammengetragen hatte, so bleibt es für die Kenntniß der poetischen Kraft unsers Dichters merkwürdig, daß er sich nicht begnügte, dieses Material mit aller Freiheit des Geistes zu bearbeiten, sondern sich, ungeachtet des vielen Phantastischen in Tyrius' Buch, doch bei andern Chronikenschreibern jener Zeit ängstlich umsah, ob ihre Aussagen mit seiner Quelle übereinstimmten, und sogar den Wilhelm Tyrius erst kritisch berichtigte, ehe er ihn poetisch bearbeitete (Lettere poet. Brief an Gonzaga vom 3. Mai 1575). Dafür finden sich aber auch in jedem Gesang Spuren der Benutzung des bellum sacrum, und viele Stellen sind eine bloße Uebertragung der lateinischen Prosa in italienische Verse. Im 1. Gesang ist die Aufzählung der Truppen und ihrer Führer, das Betragen des Satrapen von Tripoli, das Herabkommen der christlichen Bewohner vom Berg Seyr und ihr Erbieten, dem Heer den Weg zu zeigen, die Zerstörung aller Quellen und Brunnen um Jerusalem genau nach Tyrius angegeben; im 3. Gesang die Ankunft

der Christen vor Jerusalem, die Zahl der Heeresabtheilungen, der Wald, der den Franken von einem Mann aus Syrien gezeigt wird, die Erbauung der Belagerungsmaschine; was von der egyptischen Flotte und den ligurischen Schiffen gesagt ist, dann die egyptischen Gesandten und ihre Reden, das Gefecht mit Dudo's Tod aus demselben, wenn auch hier und da aus andern Stellen seiner Kriegsbeschreibung genommen; im 8. Gesang der Tod des Dano, der bei Tyrius Suenus heißt, dann der ganze 11., 12. und 13. Gesang, die Anordnung des Gebets, die Prozession, die Erbauung der Maschinen, der Angriff und Sturm auf die Stadt, der bis in die Nacht währt, der Angriff der Araber genau nach Tyrius geschildert; in der zweiten Hälfte der Gerusalemme sind sogar alle angebrachte Wunder mit wenigen Ausnahmen, die Taubenbotschaft, der Brand, der Sturm, den die Dämonen erregen, die Quelle, die Wunden heilt, die Verzauberung des Waldes, die Erscheinung der Seelen bei dem letzten Angriff, und in den drei letzten Gesängen überhaupt alle Fakta, außer was den Tankred, Rinaldo und Vafrino betrifft, theils aus Tyrius, theils aus der Chronik eines Procoldo Conte di Rochese genommen. Selbst die Localitäten von Jerusalem und der Umgegend hat Tasso ganz genau studirt und sich dazu viele Karten und Nachrichten eingesammelt. Daher war Chateaubriand so erstaunt über die Wahrheit der Beschreibung und die genaue Topographie. Er fand den Wald wieder, aus welchem die Ritter das Holz zu ihren Maschinen holten und den nachher Ismeno verzauberte, den einzigen in der ganzen Umgegend, 6 Meilen von Jerusalem nach der Seite von Arabien hin. Dabei ist freilich das Erstaunenswertheste, daß Chateaubriand sogar auch den Thurm gefunden haben will, wo sich Aladin von Erminia die Namen und Thaten der Ritter erzählen ließ.

Dieses Suchen nach einem rein historischen Stoff und das genaue Anlehnen an die Geschichte bildet in Tasso einen völligen Gegensatz zu dem Verfahren aller frühern italienischen Epiker, die im Gegentheil je nach den verschiednen Graden der Ausbildung dieser Dichtungsart sich immer weiter von allem historischen Boden in das Reich des Phantastischen entfernten, alle bestimmte Charaktere, die an etwas Geschichtliches erinnern konnten, verwischten, so daß Bojardo, der noch am meisten Positives

hatte, ganz gegen den Geschmack verfehlte und nur durch Berni's Umarbeitung gefallen konnte. Nur durch dieses gänzliche Abstreifen alles Geschichtlichen hatte sich das Kunstepos in Italien geltend gemacht und seine höchste Ausbildung erlangt, und es war nicht grade ein Vortheil und glücklicher Gedanke, daß Tasso das Kunstepos aus seiner Sphäre herausführte und das ganz widerstrebende in die Fessel der Geschichte legte. Er gerieth dadurch in manche Contraste und Disharmonien, die aus jeder Vermengung nothwendig entstehen müssen. Doch daß er dies that, das war, so wenig er sich auch beim Dichten übereilte, so vorsichtig er jeden Schritt nach allen Seiten überlegte, so sehr seine Dichtung großentheils aus seiner Theorie und Kritik hervorging, doch nicht sowol eine Wirkung seiner Ueberlegung und Selbstbestimmung, als vielmehr eine Folge der Zeitveränderung, besonders in der religiösen Richtung, der er unbewußt folgen mußte. Zwischen Ariosto und Tasso lag ein gewaltiges Ereigniß in der italienischen Geschichte, die Reaction der Kirche, welche den ganzen frischen Lauf der geistigen Bildung hemmte, die hier so gut wie in andern Ländern vorwärts drängende, an einer neuen Zeit schaffende Kraft niederdrückte und den Blick des Volkes in die Zeiten und Sitten des Mittelalters als der Zeit der blühendsten Hierarchie mit Gewalt zurückrichtete. Wie schnell und vollständig diese Reaction in Italien gewirkt hatte, sieht man zum Theil daraus, daß dasselbe Volk, alle Stände mitbegriffen, den Ariost, der alle Elemente seiner geistig so außerordentlich bewegten Zeit in sein Gedicht aufgenommen hatte, und den Tasso gleich sehr vergötterte, obgleich sich in der Gerusalemme keine Spur des so kühn begonnenen Strebens mehr findet und die ganze Stimmung des Gedichts wieder eine tiefmittelalterliche ist. Ja, noch mehr bemerken wir die völlige Umwandlung der Zeit, auf die wir später noch einmal zurückkommen müssen, daran, daß selbst viele Gelehrte, die früher an der Spitze der Bewegung gestanden hatten, nun doch noch an Tasso's Gedicht den Mangel einer echt hierarchischen Stimmung tadelten.

Wenn wir Tasso mit seinen Vorgängern vergleichen, so hat eines Theils in seinem Gedicht die Richtung derselben ihren Schluß gefunden, andern Theils ist Tasso wieder zu frühern Richtungen des Mittelalters zurückgekehrt. Das erstere ist der

Fall in allen Richtungen, die von dem kirchlichen Einfluß unabhängiger waren; zuerst in der Nachahmung des Alterthums. In kein italienisches Epos ist der Geist des Alterthums so überwiegend eingedrungen und hat alle Geistesthätigkeit in sich aufgenommen, als in Tasso's Gerusalemme, so daß, wenn bei den Frühern einzelne Momente der klassischen Gedichte theils bloße Anregung zu weiterer Ausbildung gaben, theils, wie bei Ariost, mit schöpferischer Kraft in modernem Sinn umgewandelt wurden, wir hier gleichsam das unversehrte Eigenthum der Alten fast in jeder Strophe heraussehen und uns eine Nachahmung nicht nur im Ganzen, in der Regelmäßigkeit des Entwurfs, in der Zusammensetzung der Fabeln, in der ganzen Anlage und der ernsten Stimmung, sondern auch in allen Einzelnheiten, selbst in Redensarten und Gesprächen entgegentritt. Wir sehen sogar in der Gerusalemme das Alterthum noch deutlicher heraus, als in den sogenannten heroischen Epen des Trissino, Alamanni, Bolognetti und Giraldi, die doch ganz in Ton und Geist der Antike behandelt sein sollten. Obgleich nun auch in vielen Stellen sich Erinnerungen an Claudian, Lucrez, Cicero, Horaz, Lucan und besonders Ovid aufdrängen, so waren doch Homer und Virgil die Muster, welche Tasso beständig vorschwebten. Den Homer scheint Tasso mehr im Allgemeinen und Ganzen zum Muster genommen, von ihm mehr die großen Züge, die Charaktere der Helden, die langen Beschreibungen von Kämpfen, die großartigen Motive der Verwicklungen und Lösungen entlehnt zu haben. Wie die Entfernung des Achilles von den Griechen und seine lange Unthätigkeit der Grund ihrer vielen Unfälle ist und sie erst durch seine Rückkehr und Theilnahme an der Belagerung zu ihrem Zweck gelangen, so ist auch die Eroberung von Jerusalem an die Heldenthaten des Rinaldo gebunden und sein zürnendes Weggehen von dem christlichen Heer zieht für dieses eine lange Verkettung von Unfällen nach sich. Die einzelnen hervorragenden Figuren in der Gerusalemme sind ziemlich genau nach denen in der Iliade copirt. Rinaldo ist ganz der Achilles der christlichen Ritter, der die Ruhe verabscheut und den der Krieg freut (Ger. I, 10. Iliad. I, 177); seine Schönheit und Schnellfüßigkeit wird wie bei Achilles gerühmt, und wenn er sich waffnet, gleicht er dem Mars (Gerus. V, 44. Iliad. VII, 207). Sein Streit mit

Goffredo und seine Entfernung vom Heer macht ihn selbst in Einzelheiten dem Achill in seinem Streit mit Agamemnon ähnlich, die Rolle der besänftigenden Minerva übernimmt hier Tankred. Goffredo ist in vielen Stücken der fränkische Agamemnon, und Raimondo ganz der alte Nestor mit weißem Haar und voll guten Raths, der gern an die Thaten seiner Jugend erinnert. Die beiden egyptischen Gesandten, der schlaue Alet, dem die Rede süßer als Honig vom Munde fließt, und der unbändige Argante sind Ebenbilder des Ulysses und Diomedes, sowie Aladin sehr oft an Priamus streift. Diese Entlehnung der Personencharaktere greift natürlich tief in den allgemeinen Charakter des ganzen Gedichts. Der 6. und 7. Gesang enthalten zwei große, dem Homer entlehnte Züge. Zuerst der Zweikampf zwischen Tankred und Argante ist ganz der griechische zwischen Hektor und Ajax; auch dort trennen Herolde die Kämpfenden beim Einbruch der Nacht, ohne daß der Sieg entschieden ist. Im andern Gesang fordert Argante wie Hektor zum Zweikampf auf, die christlichen Helden wie die Griechen zaudern aus Furcht, der Führer Goffredo wie Menelaus will im Unwillen hervortreten, wird aber wie jener bei Homer zurückgehalten; der alte Raimondo wie Nestor tadelt die Helden wegen ihrer Furcht und sagt wörtlich wie bei Homer, daß er den Kampf sogleich bestehen würde, wenn er noch so jung wäre, wie damals, als er diese und jene ruhmvollen Thaten verrichtete. Wie bei Homer treten nun eine Menge Ritter auf und aus einer Urne wird das Loos gezogen. Der ganze nun folgende Kampf zwischen Argante und Raimondo ist dem Kampf zwischen Menelaos und Paris nachgebildet, ebenso wie der verrätherische Pfeilschuß, wodurch Raimondo nach dem Kampf verwundet wird und worauf das wüthende Gefecht entsteht, aus dem Homer entlehnt ist (Gerus. VII. Iliad. IV). Das Verzeichniß der Truppen und ihrer Führer ist dem zweiten Buch der Iliade nachgeahmt; bei der schönen Scene auf dem Thurm der Stadtmauer, wo Erminia dem alten Aladin die Helden des christlichen Heeres zeigt und eine umständliche Schilderung gibt, ist diese in Einzelheiten und oft wörtlich der Schilderung der Helena gleich gemacht (Gerus. III. Iliad. III). Wir übergehen eine Menge kleinerer Züge, wie die Verwandlung des Tankred und seiner Genossen in Thiere durch die Zauberin Armida,

welche an Circe erinnert, die Vergleichung des Sultans mit einem Wolf (Gerus. X, 2), das Gleichniß von den Schiffern (Gerus. III, 4. Odyss. XXIII, 233), die Anbringung homerischer Sentenzen u. s. w., wie denn die ganze 31. Stanze des ersten Gesanges eine Paraphrase des homerischen Verses Iliad. II, 204 ist.

Ungleich näher als Homer steht aber Virgil unserm Tasso; in diesen hat er sich ganz hineinstudirt, seine dichterische Anschauungsweise, seine künstliche Behandlungsart ganz angenommen. Virgil mußte ihm auch freilich insofern näher stehen, als die Aeneide, wie auch die italienischen Epen nur ein Kunstepos ist. Während daher Tasso den aus dem Homer entlehnten großen und allgemeinen Zügen erst eine romantische Färbung zu geben sucht, ehe sie in sein Gedicht passen, finden wir auf jeder Seite den Virgil ohne viele Veränderung, oft in seinen eignen Worten wieder. Die dem Homer entnommene Unterredung zwischen Erminia und Aladin auf dem Thurm der Stadtmauer erhält durch die plötzliche Stimmung der Jungfrau, als sie Tankred in der Ferne erblickt, einen sehr schönen romantischen Anstrich; der Kampf zwischen Tankred und Argante erhält eine ganz romantische Einleitung, indem Tankred, von dem Anblick der Clorinde betroffen, das Waffenwerk ganz vergißt. Dagegen ist die klagende und zürnende Rede der Armida, als Rinaldo sie verläßt, fast wörtlich der Dido nachgesprochen, und überhaupt sind eine Menge kleine Züge in dem Verhältniß der beiden Liebenden, wie zuletzt auch der verzweifelte Entschluß der verlassenen Armida sich zu tödten, aus dem Virgil entnommen, ohne daß die Romantik durch ihre Zuthat ihnen erst einen Platz verschaffen mußte. Selbst die großen Züge aus der Iliade erhalten erst durch Virgilische Malerei Leben und Zusammenhang. So ist Goffredo nach seiner ganzen Stellung zu den Rittern und dem Heer, nach seinem ganzen Verhältniß zu dem Unternehmen der homerische Agamemnon, aber in allen einzelnen, selbst den kleinsten Zügen der Virgilische Aeneas. Seine Worte an die niedergeschlagnen Krieger, um ihnen Muth gegen die Leiden einzuflößen (Gerus. V, 90 und 91), sind ganz die des Aeneas (Aen. I, 198); sein Ruhm reicht, wie der des Aeneas, bis zum Ocean und zu den Sternen (Ger. VIII, 5. Aen. I, 287); die ganze Geschichte seiner Verwundung, sein muthiges Benehmen dabei, seine Heilung durch ein höheres

Wesen (Gerus. XI) ist mit allen Nebenumständen nach einem gleichen Unfall des Aeneas erzählt. So begegnet uns auch die Fabel des Nisus und Euryalus in vielen unveränderten Stellen der Gerusalemme, z. B. in dem Ausruf des Olind, der fast wörtlich der des Nisus ist (Gerus. II, 28. Aen. IX, 427), in dem nächtlichen Ausfall der Clorinde, und so wird auch Erminia wie Euryalus durch die im Mondschein blitzenden Waffen verrathen. Der Tod des Dudone (III, 45. 46), sein dreimaliges Oeffnen der Augen, sein Zusammenraffen der weichenden Lebenskraft und seine endliche Ueberwältigung durch den eisernen Schlaf ist die genaue Nachahmung des Todes der Dido (Aen. IV, 688). Die Rettung der Clorinde als Kind durch den Eunuchen Arsete und die ganze Geschichte ihrer Kindheit ist mit wenigen Aenderungen die Geschichte der Camilla. Die Beschreibung des Schildes, worauf die Geschichte der Ahnen des Rinaldo abgebildet ist, ist ganz der Virgilischen nachgeahmt. Argillan tödtet den Ariadin, wie bei Virgil Mezentius den Orodes, und spottet wie dieser des Sterbenden, als er von ihm an sein künftiges Schicksal erinnert wird (Gerus. IX, 80. Aen. X, 739). Gleich auf diese nachgeahmte Scene folgt schon wieder eine Nachahmung in der Beschreibung des Pagen des Sultan nach dem Priester Chloreus im 11. Buch der Aeneide. Die Verwandlung der Zauberin Aletto in eine Alte (Gerus. IX) und ihr ganzes Benehmen ist nach der Geschichte der Alecto bei Virgil erzählt. Der Sultan trägt auf dem Helm einen Drachen, wie Turnus, und steht gleich Latinus in dem Kampfgewühl wie ein Fels in dem tobenden Meer; er stemmt sich gleich diesem gegen den Andrang der Feinde, und weicht, mit Staub und Blut bedeckt, nur, als er von Allen verlassen, sich nicht mehr gegen die Menge halten kann. Argant erinnert an Turnus, er wird wie dieser in seinen Waffen einem Unglück verkündenden Kometen, in seiner drohenden Stellung gegen die Ritter einem wüthenden Stier verglichen und bei dem spätern Gefecht wie dieser durch ein Wolkenbild gerettet (Gerus. VII). Der Engel Gabriel schwebt auf gleiche Art herab, dem Goffredo den göttlichen Befehl zu überbringen, wie Merkur zu Dido. Die abgehaune Hand des Gerniero, ganz wie die des Laides in der Aeneide X, 395, zuckt noch krampfhaft mit zitternden Fingern nach dem Schwert. Die

Fama bringt auch bei Tasso wahre und falsche Gerüchte (I, 81). Der Ruf des arabischen Wächters im 3. Gesang, als er zuerst das christliche Heer ankommen sieht, ist eine bloße Umschreibung von dem Ruf des Caicus (Aen. IX, 36). Auch unendlich viele Beschreibungen und Gleichnisse sind von Virgil herübergenommen: die Beschreibung der Nacht im 2. Gesang ist aus Aen. XI, 135, die bekannte Virgilische Schilderung des Hafens von Karthago findet sich in der Gerusalemme bei den glücklichen Inseln wieder und die Beschreibung der sicilischen Meerenge ist von Tasso auf die von Gibraltar angewandt. Die Vergleichung des fortrückenden Heers mit dem angeschwollnen Strom ist aus Virgils Landbau I, 481, das Gleichniß vom Wind aus Aen. IX, 97, vom siedenden Wasser im Kessel aus VII, 462, von der Menge der fallenden Blätter oder der wegziehenden Vögel aus VI, 309, das schöne Gleichniß von dem Pferd aus XI, 492. Wir könnten noch mehrere Seiten mit diesen Entlehnungen anfüllen. Aber auch in einzelnen Sätzen und Reden zeigt sich eine fast wörtliche Uebertragung aus Virgil, wie z. B. der Dichter ist müde vom Aufzählen der Helden, — die Sonne spiegelt sich in den Waffen, — das blitzende Schwert beschreibt einen Kreis, — nach Waffen, Waffen ruft er rasend, — und wenn ich hundert Zungen und eiserne Stimme hätte, — du wirst aus Einem Verbrechen jedes andere erlernen, — wir sterben, doch sterben wir nicht ungerächt u. s. w.[1]). Von Virgil will Tasso auch die Kunst gelernt haben (Lettere poet. Brief an Gonzoga vom 20. Mai 1575), die Spannung des Lesers dadurch zu erhalten, daß er in der Entwicklung der Charaktere vom Dunkeln und Verworrenen zum Klaren, vom Allgemeinen zum Einzelnen übergeht. „So tritt die Liebe der Erminia, von welcher im 3. Gesang nur ein Schatten von verwirrter Kenntniß gegeben ist, im 6. deutlicher hervor, aber mit allen Einzelheiten erst im vorletzten Gesang.“ Auf ähnliche Weise ist auch Armida behandelt. Diese Kunst, den Leser in Spannung zu erhalten, findet

1) Wir wollen, um nur eine ungefähre Anschauung von der Menge dieser Entlehnungen zu geben, hier nur die Strophen von zwei Gesängen anführen, wovon sich die Originalstellen in der Aeneis finden: Gerus. X, 33. 37. 45. 46. 49. 50. 65. 73. 76. XI, 32. 33. 38. 39. 44. 54. 72. 73. 74. Weitere Nachweisungen finden sich in der Ausgabe von Gentili.

Tasso auch bei Heliodor sehr reizend angewendet und er hat daher in der Geschichte von Clorindens Geburt und Jugend Vieles aus dessen Chariklea aufgenommen.

Wie wir sehen, hat keiner der italienischen Epiker die Benutzung der antiken Epen so weit getrieben als Tasso, welchem sein gerühmtes Gedächtniß, vielleicht oft unbewußt, in der freien Thätigkeit seines Dichtervermögens ein großes Hinderniß war; keiner hat sich so sehr in Stoff und Form des Virgilischen Gedichts hineingelebt, daß sich dasselbe seiner Anschauung auch im Augenblick des Schaffens unterschob. Wir haben schon an andern Umständen gewisse Zeichen der epischen Schwäche bemerkt, und dies bestätigt sich noch mehr, da wir hier sehen, wie weder das große Nationalepos der Griechen, noch das Kunstepos der Römer seine Produktionskraft zu freier Entfaltung angeregt hat, wie mehr sein Gedächtniß und sein Sinn für harmonische Schönheit die rhetorischen Blüten des Alterthums zu sammeln verstand, nicht aber seine innerste ursprüngliche Dichterkraft von dem großen Gedanken jener Schöpfungen in Bewegung gebracht wurde. Uebrigens war auch weder das italienische Volk nach seiner Entwicklung für Nationalepen geeignet, noch Tasso's Zeit mehr für ein Kunstepos passend; er selbst wurzelt weder in seiner Zeit, noch in der alten, und ein Schritt weiter in dieser Richtung führte zu dem abenteuerlichen, antik-romantischen Gedicht des Marino. Wir können daher, ungeachtet des Werthes, den wir in der Gerusalemme in mancher Hinsicht anerkennen, nicht in den Ausspruch Fr. Schlegels einstimmen: „daß Tasso sich ungleich schöner, mächtiger und freier entwickelt haben würde, wenn ihm nicht die Virgilische Form eines Epos vor Augen gestanden und ihn irre geleitet hätte." Wir glauben vielmehr, daß entweder die Form wenig geschadet hätte, wenn sie der innern Dichteranschauung gemäß war, oder daß ein kräftiger Dichtergeist nach seiner Richtung sich von selbst eine andere Form geschaffen haben würde. Eher möchten wir dieses Urtheil mit der nöthigen Veränderung von Ariost aussprechen, dessen dichterischer Geist an keine Form gebunden war, der die Entlehnungen aus dem Alterthum ganz zu beherrschen und zu seinem Eigenthum zu verarbeiten wußte, der in dem, was ihm und seiner Zeit gehörte, ein schöpferisches Genie offenbarte, und welchem, was bei Tasso gar

nicht mehr der Fall war, seine Zeit noch eine ganz freie Entfaltung desselben gestattet hätte, den aber ganz andere Dinge beengten.

Den Schluß in der Reihe der Epiker macht Tasso ferner darin, daß er wie seine Vorgänger, und noch mehr als diese, der Malerei in seinem Epos ein großes Uebergewicht über die Poesie einräumt. Die häufige Malerei in den Gedichten ist überhaupt ein Zeichen von Mangel an poetischer Kraft, und sie findet sich bei den italienischen Epikern sehr viel, eben so wie bei den Dramatikern die epische Erzählung. In dem natürlichen Gang der Entwicklung ist das Epos vor der Höhe der bildenden Kunst vollendet und gehört in die Kindheit der Völker. Es zeigt der geistigen Anschauung einzelne vorüberwandelnde Gestalten, immer in handelnder Bewegung und die nur an einer großen Handlung plastisch hervortreten. Die epische Kunst hat die Handlung in ihrem Fortgang so darzustellen, daß sich an ihr, und nur an ihr, alle einzelne Figuren nach und nach entwickeln. Selbst ganze Massen, wie Heere, die zum Treffen gegen einander stoßen, auf einmal vor die Anschauung gebracht, geben ein undeutliches verwischtes Bild und in der Anschauung eine Lücke, wenn nicht einzelne Figuren handelnd daraus hervortreten. Auch für das Kunstepos gilt dieses Hauptgesetz. Aber je später in der Entwicklung der Völker die Geschichte des Epos fällt, desto mehr ist der Geist des Dichters von dem erweiterten Gesichtskreis, von den großartigern Lebensverhältnissen, von den vielerlei Anregungen einer fortschreitenden Kultur und Kunst eingenommen und zerstreut, desto mehr gibt er sich dem Einfluß der andern Künste hin und läßt sich von ihnen in seiner poetischen Thätigkeit bestimmen, desto mehr schwindet die epische Kraft. Dies ist schon bei Virgil der Fall, der sein Epos zur Zeit der höchsten Blüte griechisch-römischer Kultur und Kunst verfaßte und daher häufig statt der Handlung die sehr unepische Malerei und räumliche Beschreibung anbrachte. Es ist noch viel mehr bei Virgils Verehrern und Nachahmern, den italienischen Epikern, und zwar in immer stärkerm Grade, je mehr sich das italienische Kunstepos in der Form ausbildete. Es ist aus der ähnlichen Stellung der Kunst auch erklärlich, warum die Italiener sich mehr dem Virgil näherten und ihn mehr verehrten als den Homer. Wenn wir bei dem ersten bedeutenden Epiker in Italien,

dem Pulci, die Charaktere noch meistens in der Handlung, zum Theil vortrefflich wie den Morgante, Roland, Margutte u. A., entwickelt sehen, auch Bojardo hierin zuweilen, wie in seinem Astolfo, glücklich ist, so haben wir schon bei Ariost zu bedauern, daß sein episches Talent in der überwiegenden Malerei gefesselt ist, besonders da dieses in der großartigen, gewaltig ergreifenden Schilderung von Rolands Raserei so unverkennbar seine hohe Kraft offenbart. Am meisten hat die Malerei in Tasso's Gedicht die Oberhand, und dieses Zeichen von Mangel an epischer Kraft ist schon dadurch erklärlich, daß das ganze Gedicht mehr ein Epos des Herzens ist, daß die Hauptmotive darin Gefühle und Empfindungen und gar viele der Handlungen von Außen entlehnt sind. Denn nehmen wir das, was Tasso'n in seinem Gedicht unbestreitbar eigen angehört, heraus, so ist darunter nur das höchst Rührende und Empfindsame, die Episode von der Sofronia und die schöne und zarte Geschichte der Erminia, die sich durch das ganze Gedicht hindurchzieht, echt episch behandelt, und beide Stücke sind das beste in dem Epos. Aber schon die Geschichte der Armida, welche dem Tasso eigentlich nicht gehört, sondern von Pulci, Bojardo und besonders Ariost entlehnt ist (man vergleiche nur die Personalbeschreibung der Armida und Alcina), enthält außerordentlich viel Malerei. Die bildende Kunst war im 16. Jahrhundert nicht nur zu ihrer höchsten Blüte gelangt, sondern hatte auch das ganze Volk durchdrungen, das schon von der Etrusker Zeit her seine Kultur vorzugsweise nach dieser Richtung hin pflegte. Auch die Poesie, die ohnehin seit Petrarca vielfach beschränkt war, mußte sich dieser Macht unterwerfen und in keiner Literatur finden sich so viele beschreibende Gedichte als in der italienischen. Das Epos blieb leider nicht frei und Tasso trieb diese Malereien am weitesten. Wie oft werden uns Argante und Clorinde in ihren Waffen vom Kopf bis zu den Füßen beschrieben; wie oft muß die Handlung einhalten, um der Malerei irgend einer weiblichen Schönheit oder eines Kleides Platz zu machen. Wir bemerken dabei, daß in dem ersten Theil des Gedichts, worin die Handlung in ihrer Verwicklung rasch fortschreitet, diese leidige Malerei weit weniger vorkommt, als in dem ungleich mattern zweiten Theil vom 13. Gesang an. Wir erhalten gleich im 14. Gesang eine lange

Beschreibung der Insel, auf welche Rinaldo durch seine Neugier verlocket wird, um von da im Schlaf auf Armida's Insel verführt zu werden; dann im 16. eine sehr umständliche Beschreibung von Armida's Gärten. Der ganze 17. ist fast nur Malerei, und zwar erst der großen Heerschau des Kaliphen in Gaza, seines Throns und Scepters, Kleides und Aussehens, dann des Heeres, der Kleidung und Bewaffnung jeder einzelnen Abtheilung, und das ermüdete Auge muß dann noch die Beschreibung des Schildes durchgehen, welchen Rinaldo erhält. Der 18. Gesang ergeht sich dann, ehe es wieder zur Handlung kommt, noch in einer Malerei des verzauberten Waldes, in dessen Mitte Rinaldo gehen muß. Der Dichter thut durch dieses genaue Vormalen seiner Figuren, außerdem daß sie dadurch in Bewegungslosigkeit erstarren, sowol der bildenden Kunst als auch eben deswegen noch viel mehr der Phantasie des Lesers einen peinlichen Zwang an. Besonders ist die Schilderung der weiblichen Schönheiten dem Eindruck des Ganzen auch in sofern schädlich, als nachher die Schilderung ihrer Wirkungen sehr matt ausfällt. Die Phantasie des Lesers wird erst im höchsten Grad angespannt, mit desto mehr Stärke tritt nachher zur Herstellung des Gleichgewichts der Verstand hervor und ist dann mit der Wirkung dieser Schönheiten auf die Ritter und den aus ihr folgenden Handlungen nicht zufrieden.

Endlich macht in der Reihe der italienischen Epiker Tasso auch in der Behandlung des Romantischen den Schluß. Das Romantische hat sein Element in dem Christenthum, in dem dadurch erweiterten Gesichtskreis, in dem Blick in die Ferne, der das Wunderbare nährt, aber auch in der strengern moralischen Forderung, in der Steigerung des Gefühls, in der Collision dieser neuen Macht mit der christlichen Moral, in der höhern Stellung und Geltung des Weibes und dem Kultus der Liebe. Es zeigt sich in demselben überhaupt ein Kampf der Sinnlichkeit und Besiegung derselben durch eine von Außen gegebne Pflicht, wodurch das Gefühl eine besondere Macht erhält und zuweilen ausartet, bald in Schwermuth, bald in Uebertreibung, immer aber dadurch einen leidenden Zustand verräth. Je mehr der Nachahmer des Alterthums dieses romantische Element ausbildete, desto mehr mußte er mit seinem Original in Zwiespalt gerathen,

desto mehr sich an die Nachahmung der äußern Form halten. Der griechische Dichter kannte nur die sinnliche Natur in ihrer Größe, Schönheit und Kraft, selbst seine Götter sind ihm meist ursprünglich belebte personificirte Naturkräfte, und wenn diese Symbolik zuweilen der bildenden Kunst einigen Zwang anthat, so behielt die Poesie volle Freiheit, diese personificirten Naturkräfte mit allem Reiz idealischer Schönheit auszuschmücken. Sie ging darin aber nie höher als zur Natur des Menschen; der Mensch mit allen seinen Kräften und Schwächen war das Höchste, was die Poesie schilderte. An ihm versuchte sich die Kunst mit Freuden, ihn machte sie zum Ideal, die Götter zu Ebenbildern der Menschen, und indem der Mensch sich selbst in diesem Ideal zu einer erreichbaren Höhe erhoben sah, wirkte dieses mächtig belebend auf ihn zurück wie auf Pygmalion, und dies erklärt die lange Begeisterung des Alterthums an dem Geschöpf seiner Kunst, selbst lange nachdem die Philosophie bessere Einsichten verbreitet hatte. Das Alterthum hatte dadurch im Vergleich mit unserm jetzigen einen sehr engen Gesichtskreis, aber wie vollständig ist er auch ausgefüllt, welche Klarheit und welches Leben herrscht in der Darstellung desselben und wie hat sich die Kunst daran im höchsten Maaß erschöpft. Was nun die Menschen der griechischen Kunst besonders von denen der romantischen unterscheidet, ist, daß ihr Gefühl und dessen Aeußerungen ganz in der menschlichen Natur bleiben, nie durch eine höhere Idee oder Beziehung gesteigert und nie aus dem natürlichen Boden einer gesunden Sinnlichkeit herausgerissen werden. Das Christenthum hat aber die Menschen, so sehr es sie geistig erhob, für die Kunst tief herabgestellt, es hat ihnen die unterste Stufe einer langen Reihe von immer vollkommnern Wesen angewiesen und auf eine Welt hingedeutet, gegen welche die irdische nur ein vorübergehender Vorbereitungsort ist. Das Centrum und der Anziehungspunkt der menschlichen Kunst ist dadurch weit von allem Menschlichen und Irdischen herausgerückt. Dann hat es alle Begriffe und Gefühle unendlich erweitert, wodurch für die Kunst die Klarheit und Bestimmtheit verloren geht; das Vaterland erweiterte sich über die ganze christliche Erde, die Freundschaft zur allgemeinen Menschenliebe u. s. w. Auch hat, um Alles nur kurz anzudeuten, die christliche Idee und Moral dadurch, daß sie den Menschen

so hoch über das Irdische erhob, auch so strenge Forderungen gemacht, daß er in beständigem geistigen Kampf gegen seine sinnliche Natur begriffen ist. Die übersinnliche Liebe soll Grundtrieb seines Lebens sein, er soll zu der übersinnlichen Welt, der er eigentlich angehört, durch Kämpfe und Leiden vorbereitet werden. Er schämt sich jedes Rücktritts in die Sinnlichkeit und weist sie von sich ab, und der nach Außen thätige, von keiner höhern Idee gehemmte Muth des frühsten Zeitalters hat sich nun gegen das eigne Innere gewendet und ist mehr ein Muth im Leiden geworden. Ich betrachte natürlich diese Wirkungen des Christenthums hier nur in Beziehung auf die darstellende Kunst, und es ist unbezweifelt und wird sich auch später darthun, daß grade das Edelste und Erhabenste, das uns die christliche Religion gewährt, für die Kunst verloren ist, während sie auf der andern Seite von der Moral vielfach gefesselt wird. Die griechische Kunst kannte alle diese Einschränkungen nicht, sie war sich selbst höchster Zweck, und alle menschlichen Interessen, sogar die Religion, mußten ihr dienen; nur das wurde ausgeschlossen, und dies kann grade bei uns nicht der Fall sein, was sich nicht kunstgemäß darstellen ließ. Die frühern Epiker, besonders Pulci und Ariost, hatten etwas von dieser freien Kunst, von der heitern Sinnlichkeit der Alten, die auch den unsterblichen Göttern jenes unauslöschliche Gelächter andichtete. Aber das romantische Element zwang sie in Stoff und Form in die Fesseln der Gefühlsdichtung.

Dieses romantische Element wurde nun in Tasso am vollständigsten ausgebildet. Keiner der frühern Epiker war aber auch so wie er dazu geeignet. Seine leidende Körperbeschaffenheit, seine sehr reizbaren Nerven gaben ihm überspannte, sehr mächtige Gefühle, welche, während sie ihn der Liebe äußerst empfänglich machten, noch durch seine Religiösität und durch die Religionsfragen und Kämpfe aufs Höchste gesteigert wurden. Der Romanticismus hat ihn im Leben wie in der Kunst mit aller Gewalt ergriffen. Er war ein vollkommnes Abbild eines Ritters (freilich nur eine leblose Copie), liebte ritterliche Uebungen und ritterliche Courtoisie, besaß leidenschaftlichen Ehrgeiz, den er aber in aller Demuth der Religion unterwarf. So bildete er auch alle Schwächen und alle Erhabenheiten des Roman-

tischen in seinem Gedicht aus. So gut wir darin die frostigen Uebertreibungen, die unklaren verwischten Schilderungen und die Unnatur antreffen, eben so werden wir von den Schilderungen der Liebe, von der Zartheit der Empfindungen in dem Kampf zwischen Neigung und Pflicht, von dem Zauber eines gewissen leidenden, elegischen Tons, von der musikalischen Schönheit seiner Sprache und seiner Verse und der Gewalt seiner Lyrik hingerissen.

Die Lyrik ist Tasso's eigentliche Kraft und wahres Talent und er ist wol der größte Lyriker unter den Italienern. Ariost hatte viel mehr episches Talent. Wenn in dem Orlando der Dichter weit in den Hintergrund tritt und sich in der Erzählung selbst ganz vergißt, so drängt sich in der Gerusalemme überall der Dichter mit seinen überwiegenden Empfindungen hervor. Daher ist im ganzen Gedicht nur Ein Ton durchgeführt, nur Eine Seite der menschlichen Natur angeregt. Statt der klaren Darstellung einer Welt von Gegenständen, Kämpfen und mannigfachen Ereignissen gibt uns Tasso mehr sich selbst und seine schönsten Gefühle. Er ist daher wie Ariost in den Episoden am größten und dichterischsten. Aber wie Ariost in den Episoden ein hohes episches Talent in der lebendigen Erzählung entfaltet, so scheint Tasso die seinigen mehr angebracht zu haben, um seinen durch die Gesetze der epischen Erzählung eine Zeit lang unterdrückten Gefühlen einmal wieder recht Luft zu machen (von der Episode der Sofronia hat er dies selbst gestanden). Sie sind daher meist außer dem Zusammenhang, ziemlich matt mit dem Ganzen verbunden, oft fehlerhaft angebracht, aber mitunter die schönsten Stellen, die sich in der romantischen Epik der Italiener finden. Diese Lyrik und Gefühlsdichtung hat denn auch in Italien einen so mächtigen Anklang gefunden, daß Tasso der Lieblingsdichter der Italiener wurde, daß man sich sein Gedicht in die einzelnen Episoden und Romanzen auflöste und es noch jetzt auf diese Art hier und da genießt. Wir bemerken hier merkwürdiger Weise grade den entgegengesetzten Weg, als welchen das Epos gewöhnlich nimmt, das sich aus einzelnen Romanzen nach und nach bildet und dann in seiner vollendeten Form unverändert bleibt. Aber dies scheint eben die Natur eines Gefühlsepos so mit sich zu bringen. Was ihn dabei wol

immer noch den Italienern so werth macht, ist ein gewisser melancholischer Zug, der in allen seinen Liebeschilderungen bemerklich ist; man möchte ihn aus einem gewissen Gefühl des nationalen Untergangs, einer Ahnung des allgemeinen Unglücks, der Unterdrückung der schönsten Nationalkräfte erklären, als einen Spiegel des allgemeinen Leidens, wie er sich auch in der neuern Lyrik so oft kundgibt.

Dieses musikalisch-lyrische Talent machte denn Tasso besonders zum Dichter der Liebe. Kein italienischer Epiker hat diese Leidenschaft wie er gefühlt, keiner die zauberische Wirkung derselben mit zarterm Pinsel gemalt. Aber dadurch mußte er, was von der Lyrik kaum zu trennen ist, einförmig werden. Die Italiener haben dieses Thema fast erschöpft, und den eigentlich lyrischen Dichtern blieb kaum etwas anderes als Concettis und mühsame Witzspiele übrig, wobei Gelehrsamkeit, Gedächtniß und Phantasie mehr Antheil hatten als wahre Empfindung. Tasso hätte bei der besondern Anwendung dieser Lyrik auf ein episches Gedicht dieser Gefahr entgehen können; aber dadurch, daß sein schwärmerischer Sinn die Liebe durchaus zu einer Dienerin der Religion macht, sie von der Religion ganz durchdrungen sein läßt, dadurch bekommt einestheils seine Lyrik eine überwiegende Gewalt über das epische Element, anderntheils verliert das gesteigerte Gefühl seine solide Grundlage, geht ins Sentimentale und Phantastische über und drängt sich mit solcher Macht über die Erzählung vor, daß alle Objektivität verloren geht und wir nur die Persönlichkeit des Dichters in der Erzählung erblicken. Und hier streifen wir an die schwache Seite, die der Romanticismus in das Gedicht gelegt hat.

Diese Schwäche also, die in der zu stark hervortretenden Persönlichkeit ihren Grund hat, offenbart sich in den zwei Elementen der Religion und der Liebe. Die dunkeln und unsichern Religionsbegriffe, die ihm sein ganzes Leben so viel zu schaffen machten, sind in dem ganzen Plan sichtbar, sein überschwengliches Gefühl, seine Sentimentalität in den vielen Uebertreibungen, in dem Benehmen und den weibischen Klagen des Tankred, in der Unbestimmtheit des Rinaldo und dem Jammer der Armida, sein Schwelgen in den trüben Empfindungen unglücklicher Liebe in fast allen Liebesverhältnissen, des Tankred zu Clorinden, der

Erminia zu Tankred, der Armida zu Rinald, die krankhafte Empfindlichkeit, die Gewalt des Gefühls in der allgemeinen Charakteristik der christlichen Ritter, die überhaupt fast zu keinen Thaten aus eignem Antrieb kommen, sowie Tasso selbst im Leben nicht thatkräftig war. Daß in der Gerusalemme die Religion das mächtigste Element ist, welchem sich auch die Liebe unterordnet, zeigt auch von dieser Seite den Schluß der epischen Dichtung in Italien. Bei den frühern Epikern blieben Liebe und Religion in dem plastischen Theil ganz im Hintergrund, jene streiften höchstens an den äußern Kultus beider. In Bojardo und Ariosto sahen wir schon das Romantische die Herrschaft im Innern erlangen und die ganze Kunstform durchdringen; Liebe und Galanterie war bei ihnen das höchste Motiv aller Handlungen und Verwicklungen, die Blüte und Quelle aller Rittertugenden. Tasso ging noch den letzten Schritt weiter und setzte die Religion als das höchste Motiv. Daß aber dieses Gefühl in seinem Leben wie in seinem Gedicht leicht in Schwärmerei ausschlug, lag zum Theil auch in seinem Jahrhundert, das bei der so tief eingreifenden Reaktion der alten Zeit gegen die neue mehr als Eine krankhafte Erscheinung zeigte. Diese Schwärmerei zeigt sich deutlich im ganzen Plan des Werkes. Die ganze Unternehmung ist reine Religionssache, sie wird so sehr vom göttlichen Willen, vom Einfluß der seligen und heiligen Wesen, von der Anordnung der Engel abhängig gemacht, daß Wille und That der Ritter ganz in Schatten zu stehen kommen; selbst bei dem letzten Sturm auf Jerusalem nehmen noch die Schaaren der Seligen und Engel in der Luft an dem Gefecht Theil. Sie zeigt sich auch deutlich in der sonst schönen Episode der Sofronia, denn das Märtyrthum, das diese so freudig auf sich nimmt, ist ein Triumph der Schwärmerei, die sich übrigens hier, wie bei allen für die Sache der Religion überspannten Köpfen in neuerer Zeit, zuletzt ganz richtig in sinnliche Liebe auflöst. Dieselbe Ueberschwenglichkeit zeigt sich in jeder Stelle des Gedichts, wo irgend eine Beziehung zu dem Zweck des Unternehmens angedeutet ist, wobei nie verfehlt wird, die Eroberung Jerusalems als ein heiliges Werk der Religion darzustellen, wie z. B. bei der Leichenrede für den Dudone (III, 68); am widrigsten tritt sie aber hervor in der Stelle, wo die Gefühle des christlichen

Heers beim ersten Anblick von Jerusalem geschildert werden (III, 5—8); dem ersten freudigen Schreck folgt eine tiefe Zerknirschung, vermischt mit furchtsamen und ehrfürchtigen Gefühlen; unter Schluchzen und heißen Thränen gehen sie alle barfuß und legen jeden Schmuck ab, doch klagt sich nachher ein jeder an, daß er im Weinen nicht genug thue: „So vergieße ich also hier, wo der Herr sein Blut vergossen hat, in trauriger Erinnerung nicht einmal zwei lebendige Quellen bittern Weinens? Vereistes Herz, warum fließest du nicht durch die Augen und träufelst herab in Thränen verwandelt? Hartes Herz, warum brichst du nicht? Zu weinen immerdar verdienst du, wenn du jetzt nicht weinst."

Dieselbe Ueberschwenglichkeit brachte auf der andern Seite in die Behandlung der Liebesverhältnisse eine höchst unangenehme Sentimentalität. Die unglücklichsten Liebeszustände, ein unbefriedigtes und unerwiedertes Sehnen und Schmachten hat Tasso am tiefsten aufgefaßt und am liebsten ausgemalt, und darin sehen wir wieder das Hervortreten seiner Persönlichkeit. Die Sentimentalität zeigt sich schon im Anfang in der ersten Episode. Olind, der jahrelang die Pein einer hoffnungslosen Liebe still geduldet hatte, theilt das Märtyrthum der Sofronia bloß, um mit derjenigen sterben zu können, mit welcher er, da sie bloß für den Himmel schwärmte, nie vereint zu leben hoffen konnte. Noch mehr zeigt sie sich aber bei dieser Gelegenheit in dem ersten Auftreten der Clorinde, einem den frühern Romantikern entlehnten unnatürlichen Mannweib, das von einer Tigerin gesäugt worden, dessen Jugendbeschäftigung Pferdetummeln, Speerewerfen, Wettlaufen, auf den Gebirgen nach Löwen und Bären Jagen war, dessen Handwerk jetzt Krieg und Blutvergießen ist, das aber beim Anblick des am Pfahl stehenden Paares sogleich erst eine Zeit lang weint (lagrimonne alquanto), und dann erst frägt, was Alles zu bedeuten habe. Auch die Geschichte der Verführungsversuche der Armida im 4. Gesang erinnert zu sehr an die planlosen romantischen Rittergedichte, wo auch die Ritter wie schwache Rohre von jedem Gefühl und Trieb, von jeder Jungfrau hin und her geführt werden, ihren Zweck und Willen ganz vergessen und nie eigne Kraft haben, zu widerstehen oder sich zu ermannen. Die koketten Künste der Armida selbst sind allerdings

sehr gut geschildert. Sie fängt erst mit einer langen Geschichte ihres vermeintlichen Unglücks an auf das Mitleid zu wirken und die edlern Gefühle für sich zu gewinnen, und richtet dann sehr geschickt ihre Verführung immer tiefer auf die Sinnlichkeit herab; es ist ein großartiges Unternehmen, ihre Netze zugleich auf hundert Männer zu werfen und jeden nach seiner Beschaffenheit auf andre Weise zu fangen, den einen durch Ernst, den andern durch Lüsternheit, den durch Sprödigkeit, jenen durch Thränen, diesen durch Lächeln. Aber die Ritter machen es ihr durch ihre Sentimentalität gar zu leicht; ein Wort von ihr bringt sie in Begeisterung, in Liebesraserei, sie vergessen Jerusalem, ihren ganzen Zug, ihre Pflichten, ihren Eid, „eine Thräne in ihrem Auge bringt Tausende zum Weinen."

Der eigentliche Repräsentant der Sentimentalität ist aber Tankred. Er ist durchaus eine Figur nach der ariostischen Behandlungsweise, mit verwischter, oft in ihren Theilen widersprechender Charakteristik, selten Herr seines eignen Kopfs und Willens, dem Zufall, den Feen folgend und Alles glaubend. Wenn aber Ariosts Behandlung ganz in Einklang mit seiner tief bewegten und erschütterten Zeit war, so kann bei ganz veränderten Umständen der Tankred, wie auch Rinald und Clorinde, nur als eine unglückliche Nachahmung, ein gezwungenes Herüberziehen von Gestalten einer andern Zeit und Stimmung betrachtet werden, daher ihr Benehmen mit dem frostigen Ton des ganzen Werks, mit der feierlichen Würde, die darüber ausgebreitet ist, sehr oft in Widerspruch kommt. Oder könnten wir aus diesen Widersprüchen, aus diesem Vermengen zweier Zeitbestimmungen die nicht leichte Mühe berechnen, welche die Kirche hatte, die Zeit wieder in das ganz alte Geleise zurückzubringen, eine Anstrengung, der ja zum Theil auch Tasso selbst zum Opfer fiel? Gleich im Anfang wird Tankred eingeführt als an unglücklicher Liebe leidend. Er hat eine Heidin im Panzer nur einen Moment gesehen, kennt sie nicht, ist aber ganz von ihr eingenommen und zeigt die Melancholie einer hoffnungslosen Liebe im Gesicht. Später trifft er in der Schlacht wieder auf dieselbe, und da er ihr durch einen Lanzenstoß den Helm vom Kopf geworfen hat, erkennt er in Clorinden die Heidin wieder, die er damals nur einen Augenblick gesehen, und wird plötzlich vor Liebe zum Kampf

ganz unfähig. Er lockt sie an einen einsamen Ort zum Zweikampf, da er nicht mit seiner heimlichen Liebe sterben, sondern sie jener erst erklären will. Dort wird er aber ganz weich, bricht in jammervolle Klagen aus, und bietet ihr zuletzt, da sie durchaus seinen Tod will, freiwillig sein Herz und Leben an; sie soll ihn durchstoßen, und damit sie dies bequemer habe, will er sogar den Harnisch ausziehen. Sie werden von dem sich nähernden Schlachtgetümmel gestört, die Heiden zurückgedrängt, Clorinde empfängt eine leichte Wunde von einem gemeinen Christen, welchen Tankred nun wüthend verfolgt. Die Scene, in der er nun zunächst auftritt, im 6. Gesang, zeigt ihn gar von einer wahrhaft albernen Seite. In dem Augenblick, wo er hervortritt, um mit dem furchtbaren Argante, der alle Christen auf Tod und Leben gefordert hat, zu kämpfen, sieht er zufällig von ferne die Clorinde, bleibt plötzlich versteinert und zu Allem unfähig stehen, immer auf sie hinstarrend, und kann sich vor Liebe nicht mehr rühren, so daß zuletzt ein andrer Ritter für ihn kämpfen muß. Sind denn bei solcher Disposition noch besondre Zauber nöthig gewesen, um die Ritter zu verstricken? Als er nach Beendigung des Zweikampfs endlich erwacht, kann ihn sein Zorn darüber, daß ihm ein Andrer die Ehre weggenommen, und die schöne lebendige Beschreibung seiner Waffenthat schwerlich retten. So ist sein ganzes Verhältniß zu Clorinden voll von der unausstehlichen Verzerrtheit jener Romantik, die alle Extreme in ein unklares Bild verwischt, alle Unwahrscheinlichkeiten übertreibt und aus aller Charakteristik herausgeht. Daß zuletzt Tankred seine Geliebte, da er sie in der Nacht nicht erkennt und sie als die grausame Feindin der Christen, die den Belagerungsthurm verbrannt hat, haßt und wüthend verfolgt, noch unbewußt tödten muß, ist eine Idee, um welche den Tasso jeder Romantiker beneiden mag; gewiß aber nicht um die darauf folgende Schilderung einer weibischen Sentimentalität in seinen Klagen, die Kraftlosigkeit und frostige Rhetorik und Unwahrheit der Empfindung; besonders in der 79. Strophe des 12. Gesanges, wo er sich plötzlich erinnert, daß er die Leiche der Geliebten noch draußen im Feld habe liegen lassen, und nun fürchtet, daß sie von den Thieren gefressen sei; und wenn dieses Schreckliche schon geschehen ist, dann will er hingehen und sich von demselben Thier

auch fressen lassen, um mit der Geliebten in demselben Magen und Grab zu liegen. Es söhnt uns dabei wahrlich schlecht aus, daß Clorinde, die ihr ganzes Leben lang das Christenthum verabscheute, in ihren letzten Zügen schnell die Taufe verlangt und von Tankred erhält, daß sie diesem bald darauf im Traum erscheint und ihm sagt, sie sei nun im Paradies und liebe ihn, obgleich man von dieser Liebe vorher keine Ahnung hatte, und daß zuletzt gar Peter der Eremit ihm auf echt katholische Art Vorwürfe über seinen Schmerz macht und seinen Unsinn als Strafe des Himmels erklärt, dafür daß er eine Heidin geliebt habe. Eben so tritt auch die Klage der Erminia bei dem vermeintlichen Tod des Tankred, sowie die zürnende Rede der Armida, als sie von Rinaldo verlassen wird, aus aller Natur heraus. Die Empfindungen des Dichters sind schon bei den gewöhnlichen Begebenheiten so gespannt und überspannt, daß sie in den Scenen, wo nun das Gefühl in seiner höchsten Steigerung hervorbrechen soll, keine Kraft mehr haben und der Verstand subtile Betrachtungen und unnatürliche Concettis an ihre Stelle setzen muß. Dieser Fehler, der in Tasso's durchaus lyrischer Natur seinen Grund hat, findet sich fast in allen Gesprächen, die er seinen Liebhabern in den Mund legt, wie auch in seinem Schäferdrama die Anrede des Aminta an den Baum (Akt III, Sc. 1) und die der Sylvia an den Gürtel des Aminta (IV, 2) in diese überschwengliche Gattung gehört.

Wo aber diese Uebertreibungen wegfallen, wo die historischen Personen und Handlungen seine Persönlichkeit und Lyrik etwas zurückdrängen und seine Mäßigung in den Gefühlen eine eigentlich künstlerische Behandlung möglich macht, da haben Elemente, Religion und Liebe, die höchsten Schönheiten in das Gedicht gebracht. Dazu rechnen wir die Geschichte des treuen Ehepaars, Odoardo und Gildippe und den rührenden Tod desselben in der letzten Schlacht; die Episode der Sofronia in allen Theilen, die von Schwärmerei frei sind, und wo der Kontrast zwischen Olind, der in seinen Klagen die heftigste sinnliche Liebe verräth, und der Sofronia, die den begehrenden Jüngling an würdige Todesgedanken und an den Himmel mahnt, vortrefflich hervorgehoben ist. Ich kann beiläufig diese Episode durchaus nicht so unpassend finden, als sie den Meisten vorkommt; denn sie gibt in einem lebendigen

Gemälde und in wenigen kräftigen Zügen, viel besser als es in einer trocknen Beschreibung hätte geschehen können, eine vollkommne Anschauung von dem ganzen innern Zustand von Jerusalem, wir lernen Aladin in seiner ganzen Natur, mit seinen Absichten, Hoffnungen, Befürchtungen, seinen grausamen Vertheidigungsmitteln und dabei noch die Lage der Stadt und der darin wohnenden Christen an einer einzigen Handlung kennen. So ist auch die ganze Geschichte der Armida, von dem Augenblick an, wo der Dichter aus seiner Malerei und subjektiven Schwärmerei tritt, voll epischer Schönheit und Lebendigkeit. Sie kommt mit der Absicht, das christliche Heer durch Verführung der Ritter zu verderben, in das Lager, und wird selbst von der heftigsten Liebe zu Rinald gefesselt. Ganz von dieser Leidenschaft eingenommen, nur nach Befriedigung derselben trachtend, kümmert sie das Schicksal von Jerusalem und der Triumph der Dämonen wenig mehr, sie läßt sich die gebannten Ritter wieder rauben, die Christen siegen, wenn sie nur im Besitz ihres Geliebten ist; und als sie endlich diesen Besitz errungen hat, entführt sie, ganz mit ihrer Seligkeit beschäftigt, den Jüngling auf ihre reizende Insel im fernen Ocean, um ungestört der Liebe zu leben. Dieses verwickelnde Motiv ist meiner Meinung nach meisterhaft, ohne alle Sprünge und Unnatürlichkeit in das Ganze eingeflochten. Aber Rinaldo verläßt sie, wie sie glaubt, freiwillig. Ihre verschmähte Liebe verwandelt sich in Zorn und Rachsucht; sie trachtet nach seinem Tod, doch verschmäht sie ihre frühern Zauberkünste. Aber sie geht zu dem Hülfsheer, das den Sarazenen von Egypten zukommt, macht die tapfersten Führer mit ihrem Unglück und ihrer Kränkung bekannt und begeistert alle für ihre Sache dadurch, daß sie sich mit ihren Schätzen demjenigen zur Gemahlin anbietet, der ihr den Kopf des Rinaldo bringt. Sie selbst kämpft in der letzten großen Schlacht und in dem Gewühl steht sie plötzlich vor Rinaldo. Ihre Augen zittern, Frost und Gluth wechseln in ihrem Herzen, der Zorn kämpft mit der immer noch lebendigen Liebe und kämpft immer schwächer; dreimal setzt sie den Bogen an und dreimal sinkt der Arm wieder. Zuletzt schnellt sie im Unmuth den Pfeil los und wünscht ihn doch sogleich wieder zurück. Aber da er des schwachen Geschosses wenig achtet, erhält der Zorn in ihr die Oberhand;

sie drückt alle ihre Pfeile auf ihn los und mit jedem Schuß wird ihr Herz wieder milder. Alle ihre Ritter sind gefallen, sie flieht beschämt und vernichtet an einen einsamen Ort und will sich tödten. Aber Rinaldo, der ihre Flucht bemerkt hatte, eilt ihr nach, und fällt ihr in den Arm, als sie sich grade mit dem Pfeil die Brust durchbohren will. Er sucht sie zu versöhnen und bietet ihr sein Herz an. Ihr Zorn löst sich in Wehmuth auf, aus welcher die alte Liebe mit frischer Kraft emporglüht.

Die schönste und zarteste Geschichte ist die der Erminia, in welcher Tasso durch einen meisterhaft angebrachten Contrast von Begebenheiten und Empfindungen die schönsten Seiten einer echten Weiblichkeit herauszuschildern weiß. In ihr wie zum Theil in der Geschichte der Armida hat er zuerst und allein unter allen italienischen Epikern den natürlichen Zauber jungfräulicher Grazie als ein mächtiges episches Motiv angebracht. Wäre er nur diesen Grundsätzen einer natürlichen Entwicklung durch das ganze Gedicht treu geblieben! Erminia lernt Tankred bei einer für sie schrecklichen Begebenheit, der Einnahme von Antiochia, wobei ihre fürstlichen Eltern getödtet werden, kennen. Die zarte Rücksicht und Ehrfurcht, die der Sieger in der Behandlung der verlassenen Jungfrau zeigt, erweckt in dieser Achtung und Neigung, woraus nach und nach die glühendste Liebe hervorgeht. Beide werden getrennt. Erminia kommt nach Jerusalem zu Aladin, dem wüthendsten Feind der Christen, und muß daher ihre Liebespein still in sich verschlossen bewahren. Diesen Contrast hat Tasso zu einer vortrefflichen Scene zu benutzen gewußt. Erminia steht mit Aladin auf der Zinne des Thurms, um die ankommenden Feinde zu sehen; sie erkennt Tankred, und Seufzer und Thränen stehlen sich, ehe sie es hindern kann, aus Brust und Augen, und in der Verwirrung sich zu verrathen, wird sie über und über mit Röthe übergossen. Aber nun soll sie dem strengen Aladin erklären, wer jener Ritter sei, sie soll den Namen desjenigen aussprechen, der ihr ganzes Herz erfüllte, und mit echt weiblicher Verschlagenheit weiß sie schnell ihrem hervorbrechenden Gefühl eine andre Deutung zu geben und stellt den Tankred als den Hauptfeind der Mahomedaner dar, der auch ihr schon so viel Unglück verursacht habe. Ungemein zart ist nachher im Fortgang der Erzählung dargestellt, wie Erminia so

oft auf die Zinne des Thurms geht, den Geliebten aus der Menge herauszusuchen, wie sie mit Angst seinem Zweikampf mit Argante zusieht, wie jeder Schwertstreich ihr Herz erschüttert, wie sie sein Blut fließen sieht. Sie glaubt, sie allein könne ihn heilen, sie muß ihn sehen, ihn pflegen. Die Scham und weibliche Furcht kämpft lange mit der Liebe; endlich beschließt sie in der Nacht ins Lager zu schleichen. Nach langer Wahl in der Ausführung dieses Plans legt sie heimlich die Rüstung der Clorinde an, und von einem verschwiegnen Führer begleitet, macht sie sich zu Pferd auf den Weg. Aber wie drückt die schwere Rüstung die zarten Glieder, wie ängstigt sie die Nacht und das ungewisse Abenteuer, wie pocht ihr, als sie an das Thor kommt, das Herz aus Furcht erkannt zu werden! Dies Alles muß man in den herrlichen musikalischen Versen des Tasso lesen; auch wie sie, von Liebe gespornt, sich zu weit gegen das christliche Lager vorwagt, wie das Blitzen ihrer Waffen im Mondschein sie verräth, und wie sie, von einer Abtheilung der Feinde verfolgt, voll Scham, Trauer und Sehnsucht tagelang flieht und sich nicht eher von ihrer Angst erholt, als bis sie in einem ganz abgelegnen Thal von einer armen Hirtenfamilie erfährt, daß da nie ein Krieger hinkomme. Hier hat der zu der Stimmung des Dichters so ganz passende Gegenstand diesen vollständig ergriffen, das Gefühl konnte in der Handlung selbst ganz befriedigt aufgehen und Alles gestaltete sich natürlich zur epischen Form. Weniger natürlich und ein Fehler der überschwenglichen Romantik ist, daß Erminia später dem Schildknappen des Tankred ihre Liebe zu dessen Herrn ganz offen in einer langen Unterredung erklärt, sowie auch ihre rhetorischen Klagen, als sie denselben verwundet und hülflos antrifft.

In allem bisher Angeführten hat Tasso die Richtung seiner Vorgänger von Pulci an zum Schluß gebracht. Sie war aber auch, das Romantische zum Theil ausgenommen, von dem Einfluß der Kirche unabhängig. In dem Element aber, das ihm die Kirche gab, ist sein Gedicht völlig wieder auf den Punkt zurückgekehrt, wo die frühsten italienischen Epen waren, so daß wir in der vollständigen Geschichte der Epik einen Kreislauf gewahren, der sich, wenn nach Tasso weitere Bearbeiter vorgekommen wären, noch einmal in einer höhern Potenz wiederholt hätte. Zugleich waren

aber diese weitern Bearbeiter der Epik nicht möglich, theils weil auf der andern Seite Alles erschöpft war, und theils weil die Reaktion in Italien gegen die neuen Ideen und die Reformation in die Poesie so gut wie in alle andern Verhältnisse eine tödtliche Lähmung brachte. Wir haben in seinem Leben gesehen, wie die erschreckte Hierarchie alle geistigen Zustände überwachte und alle Bewegung hemmte, wie sie die Völker in den alten Zustand zurückzureißen und mit Gewalt das Mittelalter festzuhalten suchte. In Italien, wo ihr dies am vollständigsten gelungen war, hatte sie die fortschreitende bewegliche Gegenwart sowol im religiösen als im poetischen Gebiet gänzlich verschlossen. Wäre die geistige Befreiung so fortgeschritten, wie sie vor Tasso im Gang war, so hätte dies zu einer neuern noch blühendern Epoche der italienischen Literatur führen können, zu welcher die Dichter des 16. Jahrhunderts nur die Vorkämpfer gewesen wären. Aber grade im Kunstepos, wo die Dichter den fremdartigen Einflüssen am meisten unterworfen sind, läßt sich am deutlichsten bemerken, mit welcher Strenge die Kirche zum Mittelalter zurückführte und die geistige Bewegung abschnitt. Während bei den frühern Epikern ein völliges Abstreifen des Mittelalters nach und nach erreicht wurde, hat sich Tasso wieder ganz in dasselbe versenkt; während Pulci im plastischen Theil seines Gedichts noch im Mittelalter wurzelte, aber dabei die ganze spekulative Aufregung seiner Zeit aufnahm und laut bekannte, während Ariost, sogar als Fortsetzer des Bojardo, sich ganz vom Mittelalter lossagte und immer mit seiner ganzen Kraft nach einer freiern Zukunft hindrängte, deren Keime sich schon in allen Sphären regten: blickte man zu Tasso's Zeit schon nicht mehr vorwärts, sondern rückwärts, und er selbst hatte sich als Dichter gegen seine Gegenwart schon völlig abgeschlossen; sein Gedicht hat nur zwei Elemente, das der Handlungen, welches im Alterthum, und das der Empfindungen, welches im Mittelalter wurzelt. Von den tausend Anspielungen auf die Gegenwart, die wir bei Ariost in allen Gesängen finden, in seinen Anführungen von Zeitereignissen, neuern Erfindungen und Entdeckungen, Begebenheiten seiner Tagesgeschichte, des neuen Kriegswesens, neuerer Dichter, Manufakturen, von dem Allem findet sich in Tasso nicht die leiseste Spur. Dies war der merkwürdige Einfluß und die Frucht der

Anstrengungen der Kirche in Italien. Selbst Tasso, der sich im freien Reich der Dichtkunst bewegte, der dem neuen Treiben zugethan war, der die platonische Philosophie, die sechzig Jahre früher der Hierarchie und Aristotelik den Stoß versetzt hatte, in sich aufnahm, mußte sich den Gesetzen des Stillstands fügen. Sein Gemüth war stärker als sein Geist, und die Erziehung seiner Kindheit gab der Kirche einen leichten Sieg. Während er aber in späterer Zeit darüber in einen gefährlichen Zwiespalt gerieth und zuletzt als ein Opfer des gewaltsamen Widerstoßes und Zurückreißens in das alte Geleise fiel, verschaffte er sich selbst doch wenigstens zur Zeit seiner epischen Dichtung, die grade auch in die höchste jugendliche Steigerung aller seiner Gefühle fiel, Ruhe vor allen ablenkenden, unsichern, vorwärts drängenden Tendenzen, und wandte sich ganz zum Mittelalter, das ihm etwas Festes, Haltbares[1], ein abgerundetes Bild gab. Daß dies nach seiner Richtung doch nicht ganz ohne Mühe geschah, erkennt man an seinem sorgfältigen Studium der Geschichtswerke und Specialbeschreibungen des ersten Kreuzzugs und an seinem genauen, oft wörtlichen Festhalten an denselben.

Aber dieses Abschließen von der Gegenwart und völlige Versenken in das vor der Anschauung feststehende Mittelalter gab dem Gedicht manche Eigenschaften, die es durchaus von den Epen der frühern, mit dem Alterthum eben so gut bekannten Dichter unterscheidet und die unter den Händen einer schöpferischeren Kraft etwas Großes hätten hervorbringen können. Der Gegenstand wie Tasso's Gefühl hielt ihn mit gleicher Macht am Mittelalter fest; das Antike, welches allein hätte zerstreuen können, wurde durch das romantische Gewand erst der mittelalterlichen Idee gerecht gemacht, und da es nie Stoffe hergab, sondern nur Formen und Einkleidungen für schon vorbestimmte historische Charaktere, so diente es nur, den Ernst und die Würde des Gedichts zu erhöhen, ohne der die ganze Dichtung hauptsächlich leitenden Empfindung im Geringsten Abbruch zu thun. Unveränderlich steht das Mittelalter und nicht nur im Allgemeinen, was bei den frühern Epikern auch der Fall war, sondern ein ganz organisirter, feststehender, abgerundeter Stoff aus demselben dem Dichter vor Augen, und zwar grade der Stoff, worin sich die ganze Richtung des Mittelalters am deutlichsten aussprach,

der die That enthielt, in welcher sich das Mittelalter erschöpfte und zu Ende brachte, die aber auf der andern Seite der geistigen Richtung alle jene Sagen, Gesänge und Epen hervorrief, in welchen sich der ganze große Kampf von der Völkerwanderung an noch einmal aufrollte. Denn die Kreuzzüge sind der große Mittelpunkt zwischen den beiden Bewegungen; da wo die materielle aufhörte, fing die geistige an, und die beiden entgegengesetzten Punkte in der Peripherie dieses Mittelpunkts sind die Völkerwanderung und die Reformation. Das Festhalten an diesem abgegrenzten, in sich organisirten Stoff brachte nun Tasso dem Alterthum näher als irgend einen andern Epiker. Er strebte daher besonders, wie wir auch schon aus seinen Discorsi gesehen haben, nach Einheit, Ordnung und Regelmäßigkeit, während wir seine Auffassung und Durchdringung des stabilen Mittelalters durchaus in der Gläubigkeit, Innigkeit, dem festen und sichern Hervorheben der Gegensätze, dem klaren Heraustreten der Figuren, der gegenseitigen Hebung und Mäßigung des historischen und romantischen Elements und in seiner entschieden ausgesprochenen Parteilichkeit und Orthodoxie sehr deutlich erkennen.

Das letztere ist hier besonders zuerst hervorzuheben, indem die Gerusalemme nicht bloß im Allgemeinen eine katholische Färbung an sich trägt, wie das bei den frühsten Epen im natürlichen und unbewußten Zusammenhang mit der allgemeinen Sinnesart stand, sondern weil der Dichter mit seiner Zeit so mit aller Gewalt in die devote Stimmung hineingebracht, von jedem Widerspruch gegen die Kirche, von jedem etwas freiern Ergehen und Abschweifen zurückgeschreckt wurde, und dadurch dieser äußere Zwang mit der innern Wahl des Stoffes so genau zusammenfiel, daß man in allen Momenten des Gedichts das geflissentliche und ängstliche Zurückkehren in die alten Fesseln wahrnimmt. Wir sehen hier wieder ganz hervorstechend und deutlich markirt den alten Kampf der katholischen Christenheit gegen das Heidenthum, um dieses auszurotten oder zu taufen, und so sehr Tasso in der poetischen Form und dem Gehalt sich dem alten Epos zu nähern suchte, so wenig kann er sich doch des wesentlichen Unterscheidungsmerkmals zwischen Alterthum und moderner Zeit entschlagen, das ihn ganz beherrscht. Wenn die poetisch dargestellte Veranlassung des trojanischen Kriegs, die Verletzung des

heiligen Gastrechts, wenn die ausschließliche Theilnahme der Griechen an dem Nationalzug, ihr Haß gegen alles Nichtgriechische, dem sogar ihre Götter nachzugeben gebeten werden, die höchste Einfachheit, einen engen Gesichtskreis, streng gezogne Grenzen des Vaterlands, der Nationalität, der Volkssitte und des religiösen Glaubens bezeichnet: so hat hier ein christlicher Religionskrieg Alles ins Unendliche erweitert, sowol in materieller Breite, als in ideeller Höhe; Vaterland, Nationalität, heimische Sitte geht in dem Christenthum auf, unter dem christlichen Banner vereinigen sich die verschiedensten Völker, um symbolisch einen Kampf auszufechten, der eigentlich ein ideeller ist und im Himmel gegen die widerstrebende Hölle geführt wird. Die Taufe ist ein Hauptmoment, und wenn die frühern Epiker diesen Akt, bloß weil er ihnen von ihren Originalen überliefert war, aufnahmen und viele derselben ihn theils ironisch behandelten, theils mit kühnem Ernst gegen die angenommene Wirkung desselben protestirten, so ist Tasso ganz wieder in die stabile Gläubigkeit zurückgekehrt, welche die Kirche damals im Allgemeinen in Italien erringen wollte. Clorinde, die von christlichen Eltern in Aethiopien abstammt, aber nicht getauft wurde, auch ihr ganzes Leben hindurch die Christen aufs Tödtlichste haßt und zur Verfolgung und Vernichtung derselben am thätigsten ist, verlangt sterbend plötzlich die Taufe, „der Himmel selbst erweckt in ihr den Geist des Glaubens, der Liebe und Hoffnung, und will sie, die in ihrem Leben eine Rebellin war, im Tode zu seiner Magd machen.“ Und kaum fühlt sie das Taufwasser, das der bis zum Weinen gerührte Tankred ihr in einem Helm bringt, so ist sie selig. Dies ist die vollkommne Rückkehr zum Mittelalter, über welches sich die frühern Dichter kaum erhoben hatten. Auch vorher schon während ihres ganzen Heldenlaufs ist ihre Taufe eine Hauptangelegenheit des Himmels. Ihr Retter und Erzieher Arsete wird zweimal von bösen Träumen gequält und hart bedroht, wenn er der Kirche nicht ihr Eigenthum zurückgebe. Auch die Zauberin Armida gelangt nicht eher zur Ruhe, als bis sie sich zur Taufe bequemt.

Damit hängt ganz natürlich der Ketzerhaß zusammen, dessen öfterer Ausbruch in dem Gedicht nur ein Widerhall der allgemeinen Stimmung zur Zeit des Dichters war. Dieser von der

Kirche aufgedrungene und damals besonders erregte und überwachte Ketzerhaß erlaubte ihm leider nicht, die Sarazenen von einer würdigen Seite darzustellen, und so sehr diese Einseitigkeit stört, so trifft der Tadel nicht ganz den Dichter, da er hier am wenigsten frei handeln konnte. Die Sarazenen hatten so gut eine Religion, die sie zu hohen Thaten begeisterte, als die christlichen Ritter, sie glaubten eben so gut an einen himmlischen Schutz, beteten mit demselben Vertrauen in ihren Moscheen zum großen Vertheidiger ihres Glaubens, sie hielten sich auch für Diener des wahren Gottes, dessen Werk ihr Sieg, dessen Strafe ihre Niederlage war. Wenn Tasso ihre Religion mehr respektirt und ihre daraus hervorgehende Begeisterung aufgefaßt und dargestellt hätte, so würde er seinem Epos einen weit höhern Schwung, mehr Wahrheit, Lebendigkeit, den einzelnen Figuren mehr Interesse verliehen und doch grade dadurch das Uebergewicht des Christenthums weit besser haben hervorheben können. Aber das wäre im damaligen Sinn nicht katholisch gewesen. Doch wie gesagt, diese einseitige Parteilichkeit hat dem Gedicht sehr geschadet, und wir können mit Sismondi nicht übereinstimmen, wenn er behauptet, es sei nothwendig gewesen, den Aladin hassenswürdig zu schildern, weil sonst die Mahomedaner interessanter als die Christen gewesen wären, und besonders die letztern als eine Räuberbande dagestanden hätten, welche ohne alles Recht ein ganzes Land verwüstet und einen alten Monarchen und ein unschuldiges Volk hingewürgt hätten; Tasso habe im Gegentheil die Christen als ein Heer von Helden dargestellt, welche unter einem tugendhaften Anführer kommen, um aus den Händen der Ungläubigen ein durch die Geburt und den Tod Gottes geheiligtes Land zu befreien. Die Geschichte hat freilich jetzt eine andre Ansicht über die Kreuzzüge erlangt, aber Tasso konnte im 16. Jahrhundert, wenn er die Handlung nur gehörig einleitete und motivirte, durch eine bessere und edlere Stellung seiner Sarazenen durchaus nicht eine solche Gefahr laufen und seine christlichen Helden wurden durch die Erhebung der Besiegten nur mehr gehoben. Er hat aber im Gegentheil ausschließlich die Ritter in das Licht der Tugend, des Edeln und Großen gestellt, und es scheint, als hätte in ihm unwillkürlich die Nebenidee vorgeherrscht, durch das ganze Gedicht die wohlthätige Wirkung des

Christenthums auf die ganze Bildung und Kultur des Menschengeschlechts symbolisch darzustellen; nur kommen durch die Sentimentalität und Schwärmerei des Dichters, wie wir später sehen werden, die Christen in der Ausführung dieser Idee zu kurz, indem sie durch ihr Vorrecht als Ausgewählte des Himmels, durch die von einem allmächtigen Wesen beschlossene und leicht auszuführende Eroberung von Jerusalem selbst weniger zu thun haben. Goffredo vereinigt alle Vorzüge eines weisen, gerechten und tapfern Heerführers, dessen Einsicht noch die Engel im Traum zu Hülfe kommen, dessen Wunden ein Engel aufs schnellste heilt und der bei dem letzten Sturm auf Jerusalem die ganze unüberwindliche Schaar der Heiligen auf seiner Seite hat. Peter der Eremit ist immer als ein Mann voll hoher Würde und heiligen Ernstes hingestellt, obgleich er grade bei den Gelegenheiten, wo die Entwicklung beider Eigenschaften höchst nöthig gewesen wäre, sich nicht sehr damit bemüht. Rinaldo und Tankred sind großmüthig, tapfer, voll Ruhmbegierde und in ihren Reden immer für die Sache des Christenthums begeistert. Während so alle christlichen Ritter immer von hohem Muth und Geist beseelt sind, sind auf der andern Seite „die Sarazenen wild, wüthend, trunken von Blut, blind und dumm aus Zorn" (IX, 44), sie werden avari, ladroni und mercenari genannt, ihre Führer als wahre Ungeheuer hingestellt, Aladin besonders als hassenswerth, von beständigem Haß gegen die Christen beseelt, voll Grausamkeit, die kaum durch das Alter etwas gemildert ist, voll Tyrannenfurcht vor seinen christlichen Unterthanen; Argante voll brutaler Wuth und unbändiger Lust am Morden. So wird denn auch Soliman eingeführt: „Unter allen Rebellen gegen Gott war damals keiner wilder und würde auch kein wilderer gefunden werden, selbst wenn die Erde zu einem neuen Verbrechen noch einmal ihre Giganten erzeugte." Der Zauberer Ismeno war erst Christ, dann Mahomedaner, kennt beide Religionen nicht, verwechselt oft die eine mit der andern, ist von beiden ausgestoßen und ein recht eigentliches Werkzeug der Hölle. Ganz der Jesuitenerziehung des Dichters angemessen und hierher gehörend ist auch die Idee, welche dem Goffredo eingegeben wird, daß den Worten eines Menschen kein Glaube zu schenken sei, der selbst nicht den Glauben an den christkatholischen Gott habe.

Bei einer solchen Auffassung der zwei gegen einander kämpfenden Parteien wird das Kunstinteresse immer durch diese Nebenidee gestört und die Wirkung des Gedichts muß eine ganz andere sein als die der Iliade. Dort kämpfen die Griechen gegen ein geachtetes Volk, gegen göttliche Helden, die von den Göttern gleichfalls geliebt und geehrt sind, also durchaus würdige, ebenbürtige Gegner. Wir nehmen den lebhaftesten Antheil für beide Parteien, wir wünschen jeder den Sieg und der vom Schicksal beschlossene Untergang der Troer ist im höchsten Grad tragisch. In dem Tasso'schen Untergang Jerusalems ist durchaus nichts Tragisches. Ein Volk wird besiegt, das uns von Anfang an als ein niedriges Gesindel voll Lug und Trug war verächtlich gemacht worden, dem keine unsterblichen Götter hold sind, und das eine solche Gnade auch gar nicht verdienen würde, sondern dem die schmuzigsten Dämonen des Tartarus und der Hölle Muth und Geist einhauchen, nur um die Herrschaft Christi zu stören; eine Rotte wird besiegt, die gleich unserm Abscheu preisgegeben war. Der Fehler von dieser Seite ist, daß Tasso nicht das oberste rein christliche Princip aus seinem Gedicht weggelassen hat, wodurch allein selbständige Handlung in das Ganze gekommen, die Helden ebenbürtig, von gleichem Interesse geworden wären und auf gleiche Art achtunggebietend hätten geschildert werden können.

Ich kann nicht umhin, hier eine kleine Betrachtung über die Behandlung des christlichen obersten Princips in epischen Gedichten überhaupt und in der Gerusalemme einfließen zu lassen. Ich muß aber, wie ich auch schon bei Dante's Divina Commedia gethan habe, gleich im Allgemeinen erklären, daß ich die Einführung des christlichen Gottes als handelnd in einem erzählenden Gedicht oder auch beschreibungsweise für ganz unzuläßig erkläre, weil dadurch das rein menschliche Interesse, für welches wir doch in poetischer Hinsicht allein einen Sinn und Maßstab haben, ganz aufgehoben wird, und weil der durch das Christenthum zur höchsten geistigen Reinheit geläuterte Begriff Gottes der Poesie auch nicht die geringste erfaßliche und benutzbare Seite darbietet. Die Fehler, welche die Einführung Gottes als einer in menschlichen Angelegenheiten menschlich mithandelnden Person in einem Gedicht hervorbringt, greifen in der Gerusalemme

in alle Situationen so tief ein, daß dieselbe fast als der einzige Fehler, wenigstens als die Hauptquelle aller übrigen betrachtet werden kann. Der Kampf um Jerusalem ist eigentlich ein Kampf des guten und bösen Princips. Fast alle Hauptmomente liegen außerhalb menschlicher Macht und Einsicht. Dadurch zerfallen die Menschen, wenigstens die Christen, in Nichts und werden sehr untergeordnete Diener, bloße Objekte, welche geistige Begriffe symbolisch veranschaulichen sollen. Sie sollen für Gott ein Land erobern (ich bleibe bloß bei den Vorstellungen des Gedichts) das schon Gott gehört, das ihm von der Hölle geraubt worden war, auf das sie weiter kein Recht haben, als es für den Dienst Gottes zu nehmen und zu behaupten. Es ist also hier ein Kampf Gottes gegen die Hölle, für welchen sich die Menschen interessiren müssen (sie werden sonst sogar in Träumen geplagt), während die griechischen Götter sich um den trojanischen Krieg interessiren, weil sich dort Menschen bekämpfen.

Da also die Menschen hier als sehr untergeordnet wegfallen, mußten die zwei Principien als eigentlich handelnd dargestellt und ihre Handlungen vor die sinnliche Anschauung gebracht werden, und hier liegt die Unmöglichkeit und der Fehler, indem der Dichter weit über die Grenzen nicht nur der Poesie, sondern überhaupt aller christlichen Kunst hinausgegangen ist; abgesehen davon, daß der katholische Kultus einen Dualismus in der hier angenommenen Art eigentlich nicht anerkennt und der Teufel wol, wie bei Dante, in ohnmächtigem Widerstrebungsversuch ganz allegorisch, nicht aber als mächtiger König mit seinem Hofstaat dargestellt werden konnte. Am widrigsten klingt uns die poetische Beschreibung Gottes, seines Sitzes und seiner Wirkung, und der Dichter konnte auch, wenn sein Bild nur einigermaßen poetisch sein sollte, nur durch Allegorien, Gegensätze und Negationen sich dem Gegenstand nähern. Gott sitzt in der höchsten Himmelssphäre, soweit über den Sternen, als der Raum von den Sternen bis zur untersten Hölle reicht, über den Grenzen der engen Welt, wohin weder Sinn noch Vernunft reicht, und ordnet Alles gerecht und gut, und auf dem erhabnen Thron der Ewigkeit glänzt er mit drei Seiten in Einem Licht. Unter den Füßen hat er als demüthige Diener das Schicksal und die Natur; um sich hat er unzählige Unsterbliche und vom Gesang der Seligen

ertönt die himmlische Burg. Er sieht herab und betrachtet das christliche Heer und die Helden mit dem Blick, der die geheimsten Gefühle durchschaut. Er sieht Alles, weiß Alles, was vorgehen wird, und schickt seinen Engel Gabriel ab, die Zusammenberufung der Führer und den Beginn des Kriegs zu befehlen (I, 11. 12). Ein andermal, als es ihm die Hölle mit ihrer planvollen und klugen Rührigkeit und die Tapferkeit der Sarazenen zu arg machen und beinahe daran sind, die träumerischen und verliebten Ritter aufzureiben, ruft Gott den heiligen Michael, der in diamantner Rüstung glänzt, und sagt ihm: „Siehst du nicht, wie die Schaar des Avernus meine geliebte theure Armee wegrafft? Sag' ihr, sie solle die Kriegssorge den Kriegern lassen, denen sie zukommt, und nicht das Reich der Lebendigen und die Himmelsgegenden beunruhigen und vergiften. Sie sollen zur Finsterniß des Acheron, ihrer würdigen Wohnung, und zu ihrer gerechten Strafe zurückkehren; dort mögen sie sich selbst und die Seelen des Abgrunds quälen." Welches Durcheinandermengen von Begriffen und Bildern, von christlicher und heidnischer Mythologie, um das höchste Wesen darzustellen, das uns das Christenthum nur mit dem reinsten Geist erfassen lehrt; und wie ängstlich hat der Dichter die ganz unpoetische Dreieinigkeit und Allwissenheit hereingebracht, um seinen Gott, der sonst für seinen poetischen Zweck gar zu menschlich schwach geworden wäre, durch diese Attribute wieder zur christlichen Höhe zu bringen!

Gegen die Allmacht Gottes kommt nun die Schilderung des Teufels sehr ins Gedränge. Er soll doch auch als eine Macht, als ein Wesen geschildert werden, das auf die Vorstellung des Lesers einen mächtigen Eindruck hervorbringe. Tasso nimmt daher wieder seine Zuflucht zu einer langen ganz unpoetischen Beschreibung der Person und Umgebung des Satan, wobei er ihm alle widrigen sinnlichen Eigenschaften andichtete, die nur sonst einen Menschen ekelhaft machen können und die der Aberglaube oder die Symbolik von diesem eingebildeten Wesen nach und nach erfunden hatten. Alles dies kann ihm aber, so sehr auch der düstre Klang der Verse zu Hülfe genommen wird, nicht den Begriff von Macht und Würde erwecken, und sein Widerstand gegen eine unendliche Macht, der Nichts in der Welt widerstehen kann, gibt ihm nicht Größe, sondern zeigt nur deutlich seine

Nichtigkeit. Seine Benennungen und Schilderungen deuten übrigens nur auf seine physische Ausdehnung und Stärke, die im ganzen Verlauf des Gedichtes nicht in Anwendung kommen kann. Im Anfang des 9. Gesangs wird er il gran mostro infernal genannt, sonst auch sehr unpassend Pluto. So folgt Tasso zum Theil der Christiade des Vida, theils der Claudianischen Beschreibung des Pluto. Aus dem Letztern, dem unerbittlichen Bruder des Zeus, den die Griechen mit soviel Größe und Majestät ausgestattet hatten, mußte natürlich der orthodoxe Dichter ein schmuziges, widerliches Ungeheuer machen. Es ist mit fürchterlichen Hörnern bekleidet, und hat selbst auf seinem Thron sitzend eine solche Höhe, daß der Atlas neben ihm nur als ein Hügel erschiene. Schrecken und Hochmuth vermehrt seine Majestät, die Augen sind roth, von Gift triefend, und schimmern wie ein Unglück verkündender Komet, ein schmuziger Bart hängt auf die zottige Brust, und wie ein tiefer Schlund öffnet sich der von schwarzem Blut befleckte Mund; schwarzer, stinkender Hauch entströmt diesem Mund, wenn er spricht. Die tartarische Trompete ruft zum höllischen Rath, zu welchem sich ganz unpassender Weise, aber der damaligen katholischen Ansicht gemäß alle griechischen Ungeheuer und Gottheiten der Unterwelt versammeln, um den Mahomedanern gegen ein christliches Werk beizustehen: die Harpyen, Centauren, Sphinxe, Gorgonen, Scyllen, Hydren, Chimären, Polypheme, Gerione, alle mit scheußlichen Gestalten. Man sieht aus der Nothwendigkeit, in welche diese modernen Dichter versetzt sind, Bilder aus der griechischen und jüdischen Mythologie herüberzunehmen, daß das Christenthum mit seiner Läuterung und Vergeistigung aller Begriffe und Gefühle sich selbst zum Gegenstand der Poesie nicht hergeben mag und auch nicht kann. Wie es aber ganz der hierarchischen Ansicht des Mittelalters gemäß ist, daß Alles, was nicht katholisch ist, der Hölle verfällt, so breitet sich also Satans großes Reich über Asien und Afrika aus. Er ärgert sich aber jetzt, daß Christen es erobern und das christliche Reich ausdehnen wollen, daß also seine Idole umgeworfen, seine Altäre in christliche verwandelt werden sollen, daß ihm kein Weihrauch und Myrrhen mehr geopfert werden soll. So sind alle Ideen durch einander geworfen.

Ferner verursacht die Natur beider Principien in ihrer Beziehung zu den Menschen der Poesie unübersteigliche Hindernisse, da beide als die hauptsächlich Handelnden, die Hauptmomente Bedingenden dargestellt sind und doch nicht auf den irdischen und poetischen Schauplatz eingeführt werden können. Der christliche Gott steht zu hoch über den Menschen, als daß er mit ihnen unmittelbar verhandeln könnte. Dies muß also durch das Medium der Engel geschehen, die in poetischer Hinsicht überaus langweilig sind. Sie können nie selbständig auftreten, sind nur Diener des höchsten Wesens, symbolisiren eigentlich nur die Aeußerung des allmächtigen Willens Gottes, der mit seinem Gedanken eins ist und folglich außer aller Zeit und aller Anschauung. Sie müssen warten, bis sie gesandt werden, und dürfen nie über den kurzen Auftrag hinausgehen. Sie sind lauter Merkure und dieser ist die uninteressanteste Gottheit der Alten. Ihr ganzes Wirken auf der Erde ist daher sehr trocken; um ihnen nur einige Wärme zu verleihen, muß Homer copirt werden, und dies gibt denn gar eine widerliche Vermengung. Wegen dieser Engel erfährt man auch bei Tasso oft die nämliche Sache dreimal, erst wenn Gott den Auftrag gibt, dann wenn der Engel ihn den Menschen ausrichtet, was gewöhnlich im Traum geschieht, und dann noch einmal, wenn die Sache sich so zuträgt, wie sie verkündet war. Wie lebendig ist dagegen die Mitwirkung der homerischen Götter; sie werden zu jeder That zu Zeugen aufgerufen, sind überall gegenwärtig mit der ganzen Kraft, die ihnen nach ihrer Stellung verliehen ist. Sie nehmen warmen Antheil an dem Schicksal der Menschen, und dieser ist gut motivirt, denn er ist ihr Vortheil und hat ihre Dankbarkeit zum Grund; sie lieben die Frömmsten und die ausgezeichnetsten Helden. Der griechische Held erkennt aber auch sogleich seine Gottheit, wenn sie zuweilen vom Olymp herabsteigt, um ihren Liebling mit höherm Muth zu erfüllen oder von der unbesonnenen That des Zornes abzumahnen. Dies zeigt im schönsten Licht die kindliche Frömmigkeit des Alterthums, das die Hülfe der Götter zu jeder Unternehmung ansprach und derselben gewiß war, das jede gute Idee, jede außerordentliche That dem Einfluß der Gottheit zuschrieb und sich auch in der Benennung und Bezeichnung derselben nie irrte und nie irren konnte; denn diese Gewißheit lag

tief begründet in dem Bewußtsein, dieser Gottheit immer wohl gedient zu haben. Die christlichen und mahomedanischen Helden aber in dem Tasso'schen Gedicht werden von fremden Maschinen besucht und bedient; die Sarazenen von christlichen, jüdischen oder gar zerfetzten griechischen Ungeheuern, von denen sie gar nichts wissen können und von welchen sie sich erst eine lange Lebensgeschichte müssen erzählen lassen (Ges. X, 19), um zu erfahren, mit wem sie zu thun haben. Diese Vermengung aller Ideen, Zeiten und Standpunkte, diese Hauptkrankheit, woran fast jedes große poetische Werk der romanischen Völker leidet, wird immer die echte Kunstproduktion stören, so lange das Christenthum nicht von den Dichtern in seiner ganzen Reinheit aufgefaßt ist, so lange es noch durch das Medium der katholischen Mythologie der Natur der heidnischen Religionen so nahe gebracht wird, daß die Dichter, die sich auch von dem Alterthum nähren müssen, die geistige Scheidewand nicht mehr erkennen und die antike Kunst zu erreichen glauben, wenn sie die heilige Dreieinigkeit in ihren Versen vorführen, weil bei den Griechen Zeus handelt. Nur der Mensch kann der höchste Gegenstand der Poesie sein, und da wir den christlichen Gott und seinen nach und nach zu einem lebendigen und mächtigen Wesen zugeschnittnen Gegensatz, den Teufel, niemals in den Kreis menschlicher Schicksale und Schwächen herabziehen können, wie die Griechen ihre Götter, so dürfen sie durchaus keinen Platz in der erzählenden und darstellenden Poesie finden, selbst nicht in der rohen und sinnlichen Form, die sich die im Mittelalter herrschende Art von Christenthum von dem höchsten Wesen gebildet hat. Dies ist statt einer Nachahmung grade vielmehr eine Entfernung von der antiken Kunst der Griechen, deren feiner Sinn alles Fremdartige ausschloß, was das reine Kunstgebilde nur irgend stören konnte. So lange wir nicht rein christliche poetische Produktionen haben wie die Griechen ihre rein griechischen (und die germanischen Völker haben solche), so lange kann von einem Kunststreben zu der Höhe der antiken Muster keine Rede sein. Aus einem rein christlichen Gedicht müßte aber Alles ausgeschlossen sein, was das Christenthum zum rein geistigen Begriff erhoben, aller Sinnlichkeit entkleidet, aus aller Anschauung entrückt hat, was also nichts weniger als poetisch ist; am wenigsten dürften fremdartige

Vorstellungen, Bilder und Allegorien zu Hülfe genommen werden, um solche Begriffe für die Poesie gerecht zu machen. So allein läßt sich die reizende Harmonie aller Theile, die innere Vollendung des Ganzen erreichen, die bei den Griechen in so hohem Grade herrscht, bei ihren ersten und eifrigsten Nachahmern aber, den Italienern des 16. Jahrhunderts, ganz verfehlt ist.

Bei Tasso hat nun, meiner Meinung nach, Nichts mehr Schuld an der Disharmonie und Unklarheit in seinem Gedicht, als daß er das höchste Wesen als handelnd einführte, wodurch nicht nur alles menschliche Interesse in den Hintergrund geschoben wird, sondern Gott mit sich selbst oft in Widerspruch geräth. Er erobert das gelobte Land als ihm zugehörend durch die Hand der Ritter; die Sarazenen, die sich ihm widersetzen, gegen ihn empören, sind also vom Teufel inspirirt und unterstützt, und dieser, der eigentlich eine Negation ist, wird dadurch zu einem mächtigen Wesen, dessen Widerstand gegen den göttlichen Willen lange Zeit Erfolg hat. Der ganze Begriff von Gott, besonders von seiner Allwissenheit und Allmacht, kommt ins Gedränge, sobald sich dieser zum Gebrauch der Poesie menschlich um menschliche Dinge kümmern muß. Satans Macht wird freilich nur dadurch anschaulich, daß Gott ihn so lange gewähren läßt und unthätig bleibt, was eben eigentlich unerklärlich ist, besonders da er der Hölle immer sagen läßt, sie solle die Christen in Ruhe lassen; es bleibt unerklärlich, warum z. B. bei der Bezauberung, womit Armida so viele Ritter vom Kampf abzieht, so daß sogar der Dichter sich darüber verwundert, wie geschickt der Ruchlose selbst die, die für Jesum das Schwert umgürtet haben, in sein Netz zieht, warum da der allmächtige Weltregierer, der ja kurz vorher erst auf die Erde gesehen und seinen Willen der Eroberung Jerusalems kundgethan hat, nun nicht die Ränke der Hölle entfernt, denen die schwachen Menschen unterliegen müssen; warum er die Dämonen nicht verjagt, warum er so lange wartet, bis die Christen am Untergange sind; warum ihm dann erst einfällt, daß die Hölle sich um das christliche Werk nicht zu kümmern habe, während die Dämonen eine ganz andere Macht und Thätigkeit entfalten. Das Verhältniß der Sarazenen zu diesen Dämonen ist ein weit lebendigeres und natürlicheres. Sie kennen den Willen ihres Oberherrn, des Teufels, nur im Allge-

meinen und handeln, weil er mit ihrer Gesinnung übereinstimmt, demgemäß nach eignem Plan und Gelüst. Sie entwickeln in der Handlung auch nicht so viel Bosheit, sondern ihr ganzes Streben geht auf die Vertheidigung von Jerusalem. Auf der Seite der Christen hätten ähnliche Wesen mit höhern Kräften und menschlichen Empfindungen das nothwendige Wunderbare vermitteln können. Dadurch wäre das durch die sinnlich poetische Behandlung herabgewürdigte höchste Wesen ganz aus dem Gedicht weggeblieben, die Hauptmomente der Handlung wären in das Gebiet des Menschlichen, auf den Schauplatz des Kampfes selbst hereingezogen, die Menschen mit ihren Bestrebungen, Leiden und Schwächen außerordentlich gehoben worden, und durch die Beziehungen, freundlichen und feindlichen Verhältnisse der ganz nach menschlichem Muster höhern Wesen unter sich und gegen die Helden hätte die Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Charakterentwicklungen ungemein gewonnen. Dies hätte Tasso nach dem Vorgang der frühern Epiker ausführen können, ohne dem Ernst, den er in sein Gedicht legen wollte, im Geringsten Abbruch zu thun, und er hätte dadurch nur um so besser die Griechen erreichen können, die auch nie das höchste, aller menschlichen Anschauung unerreichbare Wesen in ihren Gedichten einführten, sondern dasselbe nur entfernt und geheimnißvoll als das unabänderliche Fatum bezeichneten. Die Zaubrer, Feen, Dämonen, Kobolte, Berg- und Flußgeister, wie sie in Deutschland jeder Gebirgszug in eigenthümlicher Weise besitzt, sind die einzigen übermenschlichen Wesen, die in erzählenden oder epischen Gedichten zur Belebung und Erhöhung der menschlichen Interessen als handelnd eingeführt werden können, weil sie in der dichterischen Behandlung der menschlichen Natur ganz nahe gebracht werden können und gleichsam eine höhere Potenz derselben mit ihren Tugenden und Fehlern, ihrer Kraft und Schwäche sind. Dies allein gibt ihnen Leben und Wahrheit, sie treten aus der symbolischen und übersinnlichen Welt heraus in den Kreis der Anschauung und poetischen Bearbeitung, erhalten dieselben Empfindungen und Leidenschaften, die auch die Menschen beglücken oder quälen, und die Geschichte ihrer Leiden und Freuden gewinnt außer der sinnlichen Lebendigkeit noch den Reiz einer übersinnlichen Kraft und geheimnißvollen Welt. Wir Deutsche haben

in unsern Volksmährchen und Sagen einen überaus reichen mythologischen Schatz, der viel Wärme und Interesse bietet, ganz national und immer noch frisch und lebendig ist, und den man zu jener Zeit, als man den Griechen in der nordischen Edda etwas Ebenbürtiges entgegenstellen wollte, weit eher hätte hervorsuchen, sammeln und poetisch bearbeiten sollen. Die Italiener sind einer solchen heitern Mährchenwelt zugleich mit ihrer Jugend verlustig gegangen; aber da sie überhaupt das Epos entlehnen mußten, so konnten sie, wie das die frühern Dichter vor Trissino gethan hatten, auch diese allein passende Mythologie herübernehmen, und Tasso'n hätte sein eifriges Studium der griechischen Muster besonders hierauf bringen sollen.

Eine weitere Wirkung des allgemeinen Zurückreißens in den faulen Gang des mönchischen Mittelalters sehen wir daran, daß Tasso trotz seiner Studien der antiken Muster und trotz der Abneigung, die sich im Allgemeinen in der italienischen Poesie eben durch die vorherrschende Nachahmung der griechischen Dichter gegen die Allegorie als selbständige Dichtung festgesetzt hatte, dennoch damit umging, sein Gedicht und besonders die etwas kecken Stellen desselben unter den Schutz der Allegorie zu bergen. Er kam freilich erst auf diese Idee, als er am Ende der zweiten Revision, von seinen orthodoxen Freunden in Rom, besonders Antoniano, aufs Aeußerste gebracht worden war. Die vage Zwittergattung der Allegorie, die aus dem Conflikt der poetischen Kunst und der durch das Christenthum angeregten moralischen und lehrenden Richtung entstand, war das Produkt der christlich-geistlichen Poesie und bildete sich zu einer Zeit, wo die Dichtkunst noch ganz im Dienst der Theologie stand, und aus einer gewissen Lehrsucht, die seit den Kirchenvätern durch das ganze Mittelalter die Hauptangelegenheit der eminentern Köpfe war. In dem phantastischen Rahmen von Träumen, Visionen u. drgl. wurden eine Menge didaktische und rhetorische Bestandtheile mit lyrischen und epischen, Gelehrsamkeit und Moral mit Empfindung und Handlung zusammengemengt. Wir haben dies hier nur kurz anzuführen, und erwähnen dabei nachträglich, daß wir in unserm ersten Band der christlich-geistlichen Poesie keinen Abschnitt gewidmet haben, erstlich weil unsrer Meinung nach eine solche gar nicht in eine Geschichte der italienischen Dichtung gehört, da

die Priester und Mönche ihrer strengen und abhängigen Stellung zu Rom nach keinem Vaterland und keiner Nationalität angehörten, und es daher so wenig eine italienische, als eine englische, französische oder spanische christlich-geistliche Poesie gibt, und weil zweitens diese krankhafte didaktische Gattung auf die italienische Dichtung weniger als auf irgend eine andre Einfluß gehabt hat. Schon unter den Troubadours hat sich die Lyrik ziemlich kräftig davon losgerissen, und je tiefer die Poesie auf dem Weg der Novelle und des burlesken Sonetts bis zur Farse in die italienische Nationalität eindrang, desto mehr war dies der Fall. Nur die ernste Dichtung der Gelehrten, die alle von der Scholastik die geistige Nahrung sogen, war zu sehr von dem strengen Kirchenthum bemeistert, als daß sie die lehrende Allegorie hätte fallen lassen. So wurde auch Dante's wunderbare epische Kraft und Dichterfülle durch die Allegoriensucht bezwungen und Petrarca schrieb seine frostigen Trionfi. Sowie aber durch den Sieg der antiken Kultur die Scholastik unterging und (in Italien früher als anderswo) die Poesie sich kräftiger und volksthümlicher entwickelte, befreite sie sich mehr von den Fesseln dieser Didaskalie. Die Kunst trat zuletzt ganz aus dem Dienst der Hierarchie heraus und rang nach dem Muster des Alterthums nach Freiheit und Selbständigkeit. Wir sehen dies an dem Gang der Epen, besonders aber an dem merkwürdig raschen Sprung, den die Italiener von den religiösen und allegorischen Mysterien zum Drama machten, wobei eben am deutlichsten die Wirkung des Alterthums hervorleuchtet. Durch die Reaktion der Kirche im 16. Jahrhundert kam aber wieder eine gewisse Aengstlichkeit in die Gemüther und man kehrte auf andere Weise in die alte Dichtungsart zurück. Man führte nämlich freie Verse und allzukühne Gedanken, die hier und da in größern Gedichten vorkamen, unter dem Namen Allegorie ein und machte es eben so mit ältern Gedichten. So suchten selbst die ernstesten Grammatiker jener Zeit die Götterspäße im Homer dadurch zu rechtfertigen, daß sie Allegorien dahinter suchten; so nannte auch Vallisnieri den Orlando des Bojardo ein mysteriöses Gedicht, weil er meinte, oder zu meinen vorgab, daß unter dem Schleier der Liebesgesänge sehr moralische und philosophische Wahrheiten verborgen seien. Bei dieser allgemein angenommenen oder erzwungenen

frommen Miene mußten auch die Spötter ihre freien Verse als kirchliche Contrebande unter dem Namen Allegorie einführen; so hat unter vielen andern Dichtern Berni in mehreren Einleitungen seiner Gesänge versichert, sein Gedicht sei allegorisch. Von Tasso, der durchaus kein Spötter war, ist anzunehmen, die Meinung seiner Revisoren, sein Gedicht sei nicht katholisch genug, habe ihn zum Theil mit in den unglücklichen Zustand versetzt, in welchem er an die Allegorisirung seiner Gerusalemme ging. Dies führte auch zu dem schnellen Untergang der italienischen Poesie, die sich kaum auf dem freien Weg zu der Höhe der Kunst befand, und dieser Untergang zeigte sich schon im folgenden Jahrhundert in den bezahlten Lobpreisern des orthodoxen Katholicismus an dem Hof der schwedischen Christine.

Es ist die Frage, ob ein reines Kunstepos eine historische Begebenheit zum Grund legen solle; jemehr wenigstens die italienischen Dichter ihr Kunstepos ausbildeten, destomehr sind sie von der Geschichte abgegangen. Daß Tasso wieder zu dieser Grundlage zurückkehrte, hat ihm genützt und geschadet. Die Begebenheit war ihm und seinem Volk zu fern und konnte ihm nur durch das Medium des Christenthums interessant und wichtig werden. Nur in dem Licht des Christenthums hat er sie auch betrachten können. Da er nun in sich selbst, in seinem Volksbewußtsein, nichts Festes darüber hatte, klammerte er sich um so ängstlicher an die Geschichte und klagte sogar, daß er es nicht noch mehr gethan. Dadurch kamen zweierlei Personen und Begebenheiten in das Gedicht, rein historische und romantische, und beide Elemente wirkten zum Theil mit einander in gleicher Kraft, zum Theil wog das eine oder das andre vor. Nach Tasso's ganzer Stimmung war es allerdings gut, daß er sich fester an die Geschichte hielt, obgleich diese Neigung nicht grade aus seinem Innern hervorging, sondern meist eine Wirkung der allgemein erzwungnen Rückkehr zum Stabilen war. Das Historische hielt das Phantastische etwas im Zaum, und wirklich sind die Partien, an welchen diese Mäßigung und dieses Gleichgewicht im Geist des Dichters Theil hat, viel besser gerathen, als die, in welchen er der Romantik ganz den Zügel schießen läßt oder seine empfindsame Persönlichkeit zu sehr hervortritt. Diese letztern Partien zeigen immer gleich einen besondern Hang,

Alles zu verallgemeinern, alle einzelnen Züge, welche eine Schilderung lebendig machen können, zu fliehen, alle Charaktere zu verwischen und im Unklaren zu lassen, alles Specielle und Lebendige auf eine gewisse allgemeine und höhere Idee zu beziehen. Wenn dieser Hang, der sich übrigens bei den altfranzösischen romantischen Epen viel weniger findet, von den Italienern sehr oft aufs Aeußerste übertrieben wird, so möchte ich den daraus entspringenden Fehler nicht grade der Romantik Schuld geben, sondern überhaupt zwei Arten derselben unterscheiden, wodurch vielleicht den schwankenden Begriffen und Anwendungen derselben abgeholfen würde: eine höhere Romantik, welche sich in den Schranken und Gesetzen der wahren Kunst hielte, mit dem Kunstideal, das uns die Griechen überliefert haben, sehr gut bestehen und es auch erreichen könnte, und daneben auch noch das besäße, was das Christenthum, der erweiterte Gesichtskreis, der Kampf zwischen Moral und Natur, die Macht der Liebe und des Uebersinnlichen der Poesie Zauberisches und Reizendes bietet; und eine niedere Romantik, welcher die Jagd nach dem Wunderbaren die Hauptsache ist, und welche unbekümmert um Einheit, Regelmäßigkeit, poetische Wahrheit, Durchdringung der Charaktere u. s. w. den wunderbaren Situationen nur einen gewissen Reiz zu geben sucht. Diese niedre Romantik schleicht sich immer da leicht ein, wo theils das religiöse, theils das kirchliche Element vorherrscht. Denn sobald der christliche Gott und die Heiligen und Engel als handelnd eingeführt werden, müssen die historischen Personen in dem Hintergrund stehen und überhaupt die Christen unendlich tief hinabweichen; die Menschen werden dann zu bloßen Werkzeugen, können nicht als aus innerm Trieb und mit eigner Willenskraft handelnd angesehen, folglich auch nicht kräftig geschildert werden.

Dies ist auch mit den christlichen Helden in der Gerusalemme nicht der Fall. Des Heerführers Goffredo Wille und Streben geht ganz leidend in dem göttlichen Willen auf, der ihm gewöhnlich als Befehl in Träumen beigebracht wird. Gleich von Anfang an wird er voll Glaubenseifer und Frömmigkeit geschildert; Gott will und ordnet eigentlich den Krieg, und als Goffredo von dem Engel erfährt, daß er im Himmel zum Heerführer auserlesen sei, „fühlt er nicht ehrgeizige Freude über die

hohe Stelle, sondern nur brennenden Eifer, Gott zu dienen.“ Immer in Beziehung auf dessen Willen wägt er auch alle seine Entschlüsse ab; er läßt sich durch Armida's Künste nicht irren, noch weniger von der Eroberung Jerusalems abbringen, sondern sagt ihr erst nach Beendigung des heiligen Werks Hülfe zu. Das Christenheer soll bis zu einem gewissen Zeitpunkt geprüft werden und die meisten Ritter dasselbe im Stich lassen. Goffredo ergibt sich ruhig darein, bis er im Traum erfährt, daß und wie Rinaldo zurückgebracht werden solle, der dann alle Schwierigkeiten in Kurzem besiegt. Nur als er den durch Rinaldo's vermeintlichen Tod erregten Aufstand beschwichtigt, läßt ihn der Dichter kühn und eigenwillig auftreten. Von Tankred ist schon gesprochen worden, aber auch Rinaldo, der Hauptheld des ganzen Gedichts, ohne den die Handlung nicht zu Ende kommen kann, ist ganz eine Figur aus der niedern Romantik, ohne Wahrheit und Natur, und selbst Alles, was mit ihm in einige Beziehung kommt, wird in diesen Kreis gezogen. Er wird geschildert als von Ehrgeiz geplagt, verläßt trotzig, um sich nicht Goffredo's hartem Spruch zu unterwerfen, das Christenheer voll Begier nach Ruhm und großen Thaten, und vergißt das Alles jämmerlich in den Armen einer Buhlerin. Da nun von seiner Rückkehr und Tapferkeit der Sieg über die Sarazenen abhängt, so erinnert er in diesem Haupttheil des Plans an Achilles. Aber wie anders, wie viel menschlicher und natürlicher, folglich kunstreicher ist diese Rückkehr des Haupthelden bei Homer motivirt. Der Trotz des Achill wird zuerst durch die Trauer um den erschlagnen Freund gebrochen und der Wunsch, diesen an seinem Mörder zu rächen, führt ihn wieder in die Reihen der Griechen. Es sind wenigstens lauter Motive, die in dem Menschen liegen, menschliche Empfindung und menschliche Kraft hervorheben. In der Gerusalemme hat aber der Regierer der Welt den ganzen Krieg angezettelt, er wollte, daß ohne Rinald nicht gesiegt werde, er wollte aber, daß Rinald sich eine Zeit lang entfernte, um die Christen zu prüfen, er muß also auch jetzt dafür sorgen, daß Rinald wieder zurückkommt. Der tapfre Rinald wird also durch das, was Andre für ihn thun und von ihm reden, hoffen und verlangen, viel wichtiger hingestellt, als durch das, was er selbst thut. Daher ist nicht nur die Schilderung der Zeit, wo

er an dem Kampfe nicht Theil nimmt, bis zu Ende des 13. Gesangs, viel mannigfaltiger und epischer, sondern die Bemühung, ihn trotz seiner unthätigen Weichlichkeit doch als die Hauptperson erscheinen zu lassen, bringt in der zweiten Hälfte des Gedichts den Fehler in der Anlage hervor, daß unter den übrigen sieben Gesängen vier mit episodischen Vorbereitungen zu der letzten Katastrophe angefüllt sind, an der er denn endlich zum ersten und letzten Mal als ein tapferer Held erscheint; doch tödtet nicht er, sondern Tankred die beiden furchtbarsten Feinde, Clorinde und Argante. Rinaldo wird aber, wie gesagt, nur dadurch hervorgehoben, daß Himmel und Erde sich um ihn, der ganz unbesorgt bei Armiden lebt, bemühen müssen, daß nur durch Zauberei sein Aufenthalt zu erfahren, die Reise, um ihn zu holen, sehr beschwerlich ist und nur Zaubermittel gegen die furchtbaren Gefahren dort schützen können. Es ist schon eine widerliche Idee, daß die göttliche Allwissenheit und Allmacht die Vermittlung übernehmen muß, um einen Weichling zu seiner Pflicht zurückzubringen. Goffredo träumt und erfährt im Traum von dem verstorbnen Ugone, daß ohne Rinald nichts geschehen könne. Er hat dies schon selbst gemerkt, wünscht daher den Ritter sehnlich zurück und frägt, ob er diesen bitten oder ihm befehlen solle. Ugone sagt ihm, Gott wolle, daß Goffredo sein Ansehn im Heer behaupte, er dürfe daher nicht bitten, sondern nur sich bitten lassen und dann verzeihen. Gott wolle daher dem Guelfo eingeben, daß er den Feldherrn in Rinaldo's Namen um Verzeihung bitte und zugleich auch Peter dem Einsiedler die Sache im Traum mittheilen; dieser werde dann schon die Boten an den rechten Ort schicken, wo sie erführen, wie Rinaldo befreit werden könne. Nun folgt eine weitläufige Erzählung, wie das Alles geschieht, was Goffredo, und der Leser mit ihm, schon im Traum gesehen hat. Guelfo bittet in 32 Versen um Verzeihung, Goffredo verzeiht natürlich, man wählt zwei Ritter als Boten aus, Peter der Einsiedler deutet ihnen den Weg zu einem Zaubrer an, dieser führt sie unter die Erde und erzählt ihnen, wie Armida den Rinald, um sich an ihm zu rächen, in einen Garten gelockt, dort sich in ihn verliebt und den Schlafenden auf eine ferne Insel im Ocean entführt habe. Dann berichtet er noch über die vielen auf jener Insel zu überstehenden Gefahren und gibt ihnen einige

Zauberwerkzeuge gegen dieselben. Dies Alles füllt den 14. Gesang an. Der 15. erzählt die Reise der beiden Ritter, welche sich um die Länder und Völker rechts und links soviel kümmern, daß sie zuweilen ganz ihren Zweck vergessen. Einmal wollen sie sogar an einer Insel aussteigen und die Sitten und den Kultus der Einwohner kennen lernen, „damit sie zu Hause einmal etwas zu erzählen haben." Dann ist der Sitz der Armida von vielerlei Gefahren umgeben, welche die Ritter — nicht zu bestehen haben, da sie mit den nöthigen Zaubermitteln versehen sind, vor denen alle wilde Thiere und Ungeheuer entfliehen. Bei der Anweisung zum Gebrauch dieser Mittel lernten wir schon alle Gefahren kennen, jetzt werden sie noch einmal hergezählt, und wir wissen, daß nichts zu fürchten ist. Der ganze 16. Gesang enthält die Episode von Rinalds Liebe und Entzauberung; der 17. außer den Zurüstungen der Egypter die Rückkehr Rinalds nach Palästina; der Zauberer, der zu seiner Befreiung beigetraden hat, hält ihm eine Strafpredigt über seine Schwäche, und gibt ihm dann einen Schild, worauf die ganze, in 20 Stanzen mitgetheilte Geschichte seiner Vorfahren abgebildet ist, und dann erzählt er ihm sogar noch von seinen Nachfolgern, besonders von den Tugenden Alfons II. So viele Umstände hielt der Dichter für nöthig, um seinen Hauptthelden etwas zu heben, der freilich für sich selbst und durch eignes Ringen nicht eine hohe Meinung erweckt; denn trotz dem, daß er immer tapfer genannt wird, hat er es doch bis zum 19. Gesang fast nur mit Weibern zu thun und versinkt bei Armida in die größte Ueppigkeit. Selbst als nach seiner Rückkehr seine Thaten angehen, hat er in dem verzauberten Wald nicht Ungeheuer, sondern hundert Nymphen zu bestehen, dann das Trugbild der Armida, die ihn wieder fesseln will, dann noch mancherlei Trugbilder, deren Leerheit und Ohnmächtigkeit er schon kennt. Durch solche unendlich gehäufte Episoden, in welchen freilich manche ausgezeichnete Schilderungen vorkommen, wird ganz fehlerhaft die Schlußhandlung in die Länge gezogen, die schon im 13. Gesang in Aussicht gestellt ist, wo nach dem göttlichen Willen die Prüfungen der Christen aufhören sollen und nur noch die Stadt zu erobern ist. Und dies Alles einer Romantik zu Liebe, die ich nicht anders als nach meiner frühern Bezeichnung die niedere Romantik nennen kann.

Rinaldo ist ganz offenbar den Haupthelden der frühern Epiker, besonders dem Ruggiero des Ariost nachgebildet. Wenn mit dieser niedern Romantik noch ein gewisser Pietismus in Verbindung tritt, so kann nichts anders als kalte, leblose Figuren zum Vorschein kommen. Tasso wollte seine Ritter als gottbeseelte, streng fromme Christen darstellen, um durch den Gegensatz die Sarazenen desto mehr herabzudrücken und verächtlich zu machen. In künstlerischer Hinsicht, in der Ausführung ist aber dadurch grade die entgegengesetzte Wirkung entstanden. Der religiös vorsichtige Dichter konnte bei seinen Rittern keine andere Abwechselung anbringen als die Liebe, und zwar mußte es in Beziehung auf die Kluft zwischen Heiden und Christen eine Liebe ohne Gegenliebe sein, sie mußte als eine Uebertretung gerügt oder als eine Wirkung übermächtiger Zauberei entschuldigt werden. Daraus entsteht, wie bei den frühern Epikern, sehr oft matte Unnatur. Die Ritter sind die Angreifenden und entwickeln in den meisten Fällen mehr eine leidende Tapferkeit, wenn sie nicht gar ihre Männlichkeit in übertriebenen Gefühlen verlieren. Sie folgen während der größten Gefahr, während eine egyptische Flotte naht und ein arabisches Hülfsheer im Anmarsch ist, dutzendweis einer Buhlerin nach, vergessen aus liebender Sehnsucht den Zweikampf mit dem Mörder des Dudone, wie Tankred, werden aus Eifersucht getödtet wie Gernando, verlassen das Heer und schwelgen wie Rinaldo, sind rathlos wie Goffredo, so daß nur die einzige Beruhigung bleibt, daß im Nothfall die verschiednen Heiligen die Sache retten können, was sie eben auch wirklich thun müssen.

Zu der ganz niedern Romantik müssen wir auch noch die Clorinde rechnen, welche in der sanctionirten Unnatur weiblicher Helden den Schluß macht und mit besonderer Vorliebe der ariostischen Bradamante oder noch mehr Marfisa nachgeahmt zu sein scheint. Sie ist ein ganz zweiseitiges Wesen ohne alle Wahrheit und Leben, wie das nicht anders möglich ist, wenn man ein Weib von so immenser Mordlust, Roheit und Todesverachtung schildern will, die doch der würdige Gegenstand der weichsten, begeistertsten Liebe und Sentimentalität sein soll.

Ueberall aber, wo die Romantik von den strengen orthodoxen Rücksichten und moralischen Forderungen nicht herabgedrückt und

gehemmt war, wo sie sich in ihrer Freiheit entwickeln und von Ideen ungehindert das Leben selbst in die idealische Kunstform einkleiden konnte, da weht uns ein frischer Hauch der Natur an, der zuweilen an die antiken Schöpfungen erinnert. Dies findet sich am meisten bei den Sarazenen, die hier wie in den frühern Epen am treffendsten und lebendigsten geschildert sind, kräftig und aus Kraft das Maß überschreitend, fast immer die Angreifenden, alle Mittel der Abwehr erschöpfend. Daß sie als hassenswerth hingestellt sind, hat ihnen im Ganzen nicht geschadet; denn wenn der Dichter als Christ sie verabscheute, so hat er sie als freier Künstler mit desto mehr Vorliebe behandelt, und die vielen lebendigen Charakterzüge, die alle so harmonisch zum Ganzen passen, erhöhen das Interesse, das man an ihrer thätigen Tapferkeit nimmt. Aladin tritt gleich von Anfang an als kluger und grausamer Herrscher auf, der von Tyrannenfurcht vor seinen christlichen Unterthanen gequält wird, sie wegen eines geringen Verdachts alle tödten lassen will, dann Sofronia und Olind zum Scheiterhaufen verdammt, aber sich mit der größten Energie gegen seine Feinde wehrt, und so bleibt er sich bis zum Ende gleich, und sucht selbst, nachdem die Stadt schon erobert ist, noch die Burg zu halten. Nur die Scene auf dem Thurm der Stadtmauer (III, 59) scheint mir dem Homer zu Liebe etwas verfehlt. Aladin müßte, nach der in der Episode von der Sofronia gegebnen Charakterschilderung, über die Flucht der Seinigen wüthen; aber er sitzt mit priamischer Würde da, als ein greiser König, der sich fromm in das vom Fatum beschlossene Geschick seines Volks und der Stadt ergeben hat. Ganz vortrefflich ist Argante in seiner wilden Unbändigkeit und Kampfeslust gezeichnet, rastlos zum Untergang der Christen thätig, bald in einem Ausfall den Dudone tödtend, bald die Tapfersten zum Zweikampf fordernd, dann nächtlich zur Verbrennung der Sturmmaschine ausziehend, oder im Rath sich energisch jedem Vergleich widersetzend. Beim ersten Auftreten sticht er gegen seinen Mitgesandten, den beredten und listigen Alete, durch seine ungestüme und heftige Kriegserklärung ab und dieselbe Wildheit zeigt sich in allen seinen Reden und Handlungen. Mit meisterhafter Plastik ist die Scene von seinem letzten Kampf und Tod ausgeführt (XIX, 1—26). Solche, wie noch viele angeführte Stellen beweisen, daß Tasso ungeachtet

seiner vorherrschend lyrischen Natur doch auch im Epischen, und grade im Romantisch-Epischen etwas Bedeutendes leisten konnte, und lassen die unglücklichen Hindernisse, die überhaupt die italienische Poesie im 16. Jahrhundert sich nur halb entwickeln ließen, sehr bedauern. Viele herrliche epische Kräfte waren seit Dante in der italienischen Literatur zerstreut, aber eine finstre Macht schlug diese entweder, wenn sie selbst von der Zeit begünstigt waren, in Fesseln oder raubte ihnen den historischen und nationalen Boden. Die Gerusalemme liberata mußte aber nach dem bisher beobachteten Gang der letzte bedeutende Versuch in der epischen Gattung sein, und Tasso selbst hat durch seine Gerusalemme conquistata gezeigt, daß der dem italienischen Volk für Jahrhunderte aufgezwungene Geisteszustand keine weitere freie Entwicklung der Poesie mehr möglich machte.

Es gibt noch manche andre Seiten, von denen aus die romantische Epik der Italiener betrachtet werden kann; ich glaube aber, da ich an die Grenze dieses Kapitels gelangt bin, für den Zweck meines Werks keinen wichtigen Moment übergangen zu haben, und verweise diejenigen, welche den Gegenstand vielseitig erschöpfen wollen, auf die mancherlei vortrefflichen deutschen Bearbeitungen, besonders auf Val. Schmidt (Ueber die italienischen Heldengedichte aus dem Sagenkreis Karls des Großen, Berlin 1820) und Ranke (Zur Geschichte der italienischen Poesie, Berlin 1837). Die italienische Epik ist nur ein kleiner Zweig der allgemeinen mittelalterlichen, die an beiden Ufern des Kanals wurzelt und ihren Schauplatz besonders in Frankreich hat. Was dort dem Epos den Stoff und die beigemischten Hauptelemente gab und auf seine Behandlung wesentlich einwirkte, das hängt mit der nationalen Entwicklung jener Völker wesentlich zusammen und muß von dieser aus betrachtet werden. Bei den Italienern aber, die keine nationale Entwicklung hatten und das Epos nur künstlich herübergenommen haben, kann von geschichtlichem Zusammenhang, von geschichtlicher Entstehung und daraus abgeleitetem Geist des Epos keine Rede sein, es kann nur gezeigt werden, was die verschiednen Richtungen der Zeit auf die Dichter und ihre Behandlungen desselben Stoffes gewirkt haben. Es ist vielleicht auch einerlei, wie viel oder wie wenig sie von den Franzosen entlehnt haben; denn eigentlich sind sie Umarbeiter

derselben, und wenn etwas verändert wurde, so geschah es der Kunstform zu lieb und später deßwegen, weil aller historische Grund nach und nach verschwand. In den italienischen Epen aber, grade weil sie nur Kunstepen waren, erblicken wir die verschiedne Richtung der Zeit bald in einer Vermengung, bald in einem Streit der Kunst und Wissenschaft, der Kunst und Religion, der Gegenwart und Vergangenheit, der verschiednen Künste, wir erblicken sehr oft das Vorherrschen der Malerei und lyrische, epische, didaktische und dramatische Elemente. Die Idee von dem Sieg des Christenthums in weltlichem Kampfe über das Heidenthum war das einzige, wodurch die französischen Epen aus dem Kreis der Nationalität heraustraten und universell wurden, wodurch sie besonders bei den Italienern so schnelle Aufnahme, weite Verbreitung und so lange anhaltende vorzugsweise Bearbeitung fanden, denn bei ihnen sind die dichterischen Bearbeitungen derselben wol zur höchsten Vollendung gediehen und haben am längsten gedauert. Diese christliche Idee geht ebenfalls durch alle ihre Epen durch, aber in manchen bricht sie stärker hervor, in andern verschwindet sie mehr in den Hintergrund, und grade von dieser Seite läßt sich die herrschende Idee der Zeit am besten erkennen. Wenn von Pulci an die kühnern Ansichten auf ein Ringen nach einer freiern Zukunft hindeuten, so ist in Tasso's orthodoxer Aengstlichkeit wieder eine völlige unumschränkte Herrschaft der Kirche sichtbar. Es ist falsch, wenn man hierbei einen Einfluß der geistlich-christlichen Poesie auf die weltliche in dieser Zeit annimmt, der überhaupt sehr gering war, und immer geringer wurde, je gesunder sich die italienische Poesie entwickelte. Dagegen hat aber der Einfluß der wiederbefestigten Kirche die gesunde Entwicklung gestört und zu Tasso's Zeit viele geistliche Epen hervorgebracht. Wir erwähnen diese Erscheinung hier nur im Vorbeigehen, weil die geistlichen Werke theils lateinisch gedichtet sind, wie die Christiade von Vida, aus welcher Tasso seinen Höllenfürsten entlehnte, wie der Adam von Andreini, welcher dem Milton Idee und Stoff zu seinem Verlornen Paradies gegeben hat, oder die rivalisirenden Bearbeitungen des Kreuzzugs von Muzio und Barga, theils weil diese Dinge nicht aus einem innern Drang und Bedürfniß der Zeit hervorgegangen, sondern mehr Produkte der gewaltsamen Rückkehr in den finstern Kirchendespotismus

sind und entweder aufrichtige Niedergeschlagenheit oder verschmitzte Heuchelei zum Grund haben. So schrieb Tasso in seinen unglücklichsten Jahren, da die Schrecknisse der Inquisition ihre Wirkung auf sein Gemüth vollendet hatten, noch sein geistliches Gedicht: **Le lagrime di Maria con quelle di Gesù Cristo.** Tansillo aber schrieb eigentlich nur zur Kirchenbuße seine **Lagrime di S. Pietro,** um seinen durch etwas freie Jugendgedichte verdächtig gewordnen Namen wieder von dem gefährlichen Index wegzubringen. Eben so heuchelte auch Teofilo Folengo eine Bekehrung von licenziösen Versen durch zwei geistliche Gedichte, besonders seine **Umanità del Figliuolo di Dio.** Noch eine Masse von Dichtern könnte angeführt werden, die sich zum Frommwerden alle Zeit ließen und zuletzt die italienische Presse mit **Lagrime** von allen Heiligen überfüllten. Als eine letzte Folge von dem immerwährenden Verflüchtigen und Vergeistigen der Kunstepen, dem Losreißen derselben von allem geschichtlichen soliden Grund und Hinaufziehen in die Sphäre des Religiös-Phantastischen, Uebersinnlichen und poetisch Wesenlosen müssen wir noch anführen, daß man zuletzt den Schauplatz ganz in den Himmel versetzte und nur noch ideelle Figuren und Symbole als kämpfend einführte. Hierher gehört die **Angeleide** von Valvasone, eine Schlacht zwischen den guten und den bösen Engeln vorstellend, wobei sogar Kanonen in Anwendung kommen; so auch **La Battaglia celeste tra Michele e Lucifero** von Antonio Alfeni, **Il Caso di Lucifero** von Agnifilo und **La Caduta di Lucifero** von Composto. Höher hinauf konnte das christliche Epos wol nicht steigen, zur Rückkehr zum Gesunden und Menschlichen war der Weg versperrt, der nächste Dichter von einigem Talent, Marino, ging also wieder gradezu zum Alterthum zurück.

Kapitel 2.

Dramatische Literatur.

§. 1.

Tragödie.

Die Geschichte der italienischen Tragödie, zu deren Beginn wir wieder ins 15. Jahrhundert zurückkehren müssen, bietet im Ganzen sehr wenig Abwechselung dar. Sie zeigt ungefähr dieselbe merkwürdige Erscheinung wie die italienische Lyrik, ein mehrere Jahrhunderte dauerndes fast stetiges Beharren auf demselben Standpunkt, das durch das Einpressen in eine bestimmte unveränderliche Form erzwungen ward. Die Italiener mußten für eine Dichtart nur erst die Form besitzen, so hatte die Sache für sie Leben, und sie schmiegten sich in diese fremde Form mit derselben Leichtigkeit, womit sie sich in alle aufgedrungene unnatürliche Zustände zu finden und sie äußerlich anzunehmen wußten. Auf ihnen lastete das ganze Unglück einer tausendjährigen Fremdherrschaft und ihrer Folgen, das leichte Aufgeben eigner Individualität, das Aufnehmen fremden Willens und fremden Charakters, und besonders der Mangel an derjenigen Energie, die fremde Einflüsse in sich bearbeitet, sich unterwirft und sie nur zu höherer Kräftigung der eignen Natur gebraucht. Schwäche des Volks ist aber der Grundfeind der dramatischen wie der epischen Poesie.

In dem gewöhnlichen und natürlichen Entwicklungsgang des geistigen und künstlerischen Lebens der Völker fällt die Zeit der Tragödie nicht mit dem Epos zusammen. Die Italiener haben sich aber nicht aus eigner Kraft naturgemäß entwickelt; sie hatten gleichsam nur eine Erbschaft gut anzuwenden, den reichen Schatz einer alten Kultur zu erhalten und in modernem Geist fortzubilden, und sie beobachteten denselben Gang wie die Römer, welche mit ihrer Poesie in derselben Lage waren. Bei beiden war es daher ohne Einfluß, was sie zuerst nachahmten, bei beiden fielen daher Tragödie und Epos fast in die gleiche Zeit, und wie beide nur ein Kunstepos hatten, so könnte man sagen, sie hatten auch nur eine Kunsttragödie.

Außerdem stellten sich der volksthümlichen Entwicklung der tragischen Kunst dieselben unglücklichen Hindernisse entgegen, die wir schon beim Epos kennen lernten und die daher hier nur kurz erinnert zu werden brauchen. Im Allgemeinen war es schon ein übler Umstand, daß die Italiener feste Regeln für ihre Kunst hatten, ehe diese nur zur ersten Thätigkeit kam. Diese Regeln gehörten einer fremden Zeit, einer ganz fremden Kunst und Anschauungsweise an, waren aber durch einen irre geleiteten Enthusiasmus für diese alte Zeit geheiligt worden und unverletzbar, und so seufzte die italienische Kunst schon in ihren innersten Principien unter der Fremdherrschaft. Selbst die Religion, die Urquelle aller Kunstbestrebungen, war in ihrer schönsten und reinsten Thätigkeit theilweise gehemmt, dem Volksbewußtsein gänzlich entrissen und in der Hand der Hierarchie zu einem Werkzeug der Tyrannei geworden. Nur innerhalb sehr enger, in Zeiten gänzlicher Unkultur festgezogner Schranken durfte das Volk den mächtigen Trieb seines religiösen Gefühls, seine Kultur und Anschauungsweise entwickeln, und das geistige Bedürfniß der gelehrten Forschung war durch dieselben Schranken in das Labyrinth der Scholastik getrieben worden. Auch die italienische Geschichte bot kein Ereigniß dar, welches, durch vereinte Volkskraft herbeigeführt und ausgekämpft, in seinen Folgen erhebend und kräftigend wieder auf das Volksbewußtsein zurückgewirkt, welches durch ganz Italien die Nationalität entflammt hätte. Die Erinnerung an die Fremdherrschaft der Römer war ohne lebendigen Keim, denn der römische Charakter war in Italien ganz antinational. Die Hierarchie, die sich allein mit bewundernswerther Energie entwickelte, war nirgends unpopulärer als in Italien und lag auch wie eine fremde tyrannische Last auf ihm.

Wohin wir also blicken, sehen wir Druck. Die alten Erinnerungen brachten den Italienern nur einen von fremder Kraft und Größe verübten Druck vor die Anschauung, ihre Gegenwart zeigte ihnen den hochmüthigen Trotz fremder Völker, die sich in ihrem eignen Land um sie als Beute stritten, und in ihrer ganzen Geschichte sehen sie nur vielfache Beschränkungen, die in der Sphäre der geistigen Thätigkeit am härtesten waren und dort die schlimmsten, auch auf alle andern Erscheinungen wirkenden Folgen gehabt haben. Von der frühsten Zeit an ein eisernes

Gängelband gewöhnt, lernte sich der Geist des lebendigsten Volks in einem kleinen Kreise gefallen und herumtreiben, dort eine kleinliche und einseitige Thätigkeit entfalten, denselben Gegenstand bis über die Erschöpfung hinaus auf dieselbe Art bearbeiten; die Macht der Autorität gewann unumschränkten Einfluß und eine unselige sklavische Nachahmungssucht war die sichtbarste Folge der unterdrückten Geistesthätigkeit. Daher findet sich in so vielen Werken derer, die zu freierem Bewußtsein dieses Zustands gekommen sind, sowie in vielen Volksäußerungen und selbst Volkssitten jener Zug der bittern Ironie, die man im Allgemeinen als den halbverständlichen Nothschrei eines gedrückten Geistes, der sich nicht einmal durch Hülferuf oder Klage Luft machen darf, bezeichnen könnte, und die überall unter dem Druck, welcher Art er auch sei, wuchert.

Was aber die Ausbildung des Volks im Allgemeinen am meisten hinderte, war der innere Zwiespalt im Charakter desselben, der sich eben hauptsächlich durch die Erbschaft einer früher im Lande gewesenen fremden Kultur erzeugte. Im italienischen Geist stritten sich alte heidnische Kunst, Anschauungsweise und selbst Religion mit christlicher, volksthümlicher, moderner Ausbildung um die Herrschaft. Dies zeigt sich am deutlichsten an der schwierigen Entwicklung und unsichern Existenz der Sprache. An ihr sieht man auch am deutlichsten die unglückliche schroffe Trennung der Nation in ihrem geistigen Leben in zwei Parteien, die des Volks und die der Gelehrten, wie wir sie schon in frühern Abschnitten angedeutet haben. Das Volk versuchte wie überall seine eigne nationelle Entwicklung, wobei ihm aber die Trennung von den Gelehrten höchst verderblich war und zur Einseitigkeit führte. Das Verderben war am Ende des 15. und im 16. Jahrhundert vollendet, nachdem das Volk auch von allem Staatsleben ausgeschlossen war. In dem tiefen Zustand der Unmündigkeit und des geistigen Schlafs verkümmerte die Volkspoesie, und jede Erhebung, jede neue Phase in der literarischen Thätigkeit mußte von dem Adel, den Höfen und der Kirche ausgehen, die meist verderbt und kraftlos waren und den Anstoß von Außen, von Fremden herholen mußten. So konnte allerdings die italienische Dichtkunst zweimal zur Erhebung und Blüte gelangen, aber jedesmal war sie nur künstlich hinaufgetrieben, sie

versiechte bald, weil sie im Volk keine Nahrung hatte, und starb ab, ohne auf das Volk irgend einen andern als ästhetischen Einfluß ausgeübt zu haben. Der ästhetische Einfluß war freilich erstaunenswerth und ohne Beispiel, wenn man bedenkt, wie er alle Klassen des Volks mit unbegreiflicher Schnelligkeit durchdrang, wie Ariosto, Tasso, Salvator Rosa u. A. sogar von Räubern in den Gebirgen Beweise von hoher Ehrfurcht für ihre Kunstwerke empfingen. Aber wo läßt sich ein geistiger Einfluß, eine Anregung der Bedürfnisse der Zeit nachweisen? Selbst die Lyrik, welche bei allen Völkern das verknüpfende Band zwischen den gelehrten und Volksdichtern ist, welche gleichsam das Herz ist, wo beide sich zusammenfinden, sich versöhnen und verstehen lernen, welche von beiden Elementen Nahrung und Feuer erhalten soll, hat durch die unglückliche Trennung durchaus gelitten, obgleich sie ursprünglich den Italienern so vorzugsweise angehört. Ihre ganze Geschichte, ihre Entwicklung, ihre Natur zog sie vorherrschend zum Lyrischen hin, unter allen Künsten waren von jeher grade die mehr lyrischen, die Malerei und Musik, in der Kunstthätigkeit dieses Volks vorherrschend und gediehen weit vor allen andern zu meisterhafter Vollkommenheit. Ihre Dichtkunst entstand aus lyrischen Ergüssen, war im ersten Jahrhundert nur Lyrik, und durch die ganze Geschichte des Epos und Drama zog sich unabweisbar der übermächtige Zug zur Lyrik. Aber sie war von Anfang an nicht gesund genug, die Trennung zu verhindern, sie wurde in die widerstrebendste Form gepreßt und dadurch gleich mehr für die Gelehrten zurecht gemacht. Das traurige Sonett war passender für Spiele des Witzes und Subtilitäten als für Ergüsse des reinen und wahren Gefühls. So war durch die Macht, welche Petrarca in dieser Dichtart erlangt hatte, dem echten Volkslied der Weg der Ausbildung und des wohlthätigen Einflusses für immer versperrt. Ueber diesem oder vielmehr außer diesem Kreis schwebte das charakterlose Heer der gelehrten Dichter, welche in einem unnatürlichen Verhältniß zu der nationalen Entwicklung beharrten, sich dieser theils entgegenstemmten und sie verachteten, also ganz bodenlos waren, theils ihr neue Richtungen aufdrangen, die noch nicht an der Zeit, also jener ganz fremd waren. Das Treiben und Streben dieser gelehrten Dichter war nur auf das Alte gerichtet; eine todte Zeit wollten

sie heraufbeschwören und verstanden kaum die todte Form herüberzuziehen.

Unter diesen traurigen Umständen hatten die Italiener plötzlich eine Tragödie, ehe sie nur für dieselbe reif waren; denn sie hatten sie, insofern sie sich die Tragödie der Griechen und Römer aneigneten. Nur von Nachahmung also und von der höhern oder geringern Kunst, wie diese ausgeführt wurde, kann hier im Allgemeinen die Rede sein, eine innere Entwicklungsgeschichte wie in Spanien und England, zum Theil auch in Deutschland und selbst in Frankreich, läßt sich hier nicht geben. Denn wenn auch die Italiener ihre Tragödie anfangs natürlich und zeitgemäß, freilich noch in lateinischer Sprache, bilden zu wollen schienen, wenn man an den Tragödien eines Mussato, Manzini, Laudivio und Anderer im 14. und 15. Jahrhundert und an der Wahl der Fabeln aus der vaterländischen Geschichte den freilich noch sehr rohen Anfang einer nationalen Bühne und das Entkeimen derselben aus der Wurzel des Volkslebens erkennen möchte: so sprang man doch dort gleich von diesem ersten kräftigen Schritt ab, sobald man sich mit den Griechen und Römern mehr vertraut gemacht hatte, und es ließe sich nach der Zeit, wo die eigentliche Tragödie erst wirklich hervortrat und anerkannt wurde, behaupten, daß sie sich nicht aus den Mysterien entwickelt habe, es sei denn, daß man durch die Mysterien auf die Idee kam, überhaupt darzustellen, und daß die Tragödie sich im Ganzen noch gar nicht entwickelt habe, sondern immer Nachahmung geblieben sei. Um zu entstehen, brauchte sie nicht die vorausgehenden geistlichen Darstellungen, sondern nur die griechischen und römischen Tragödien.

Sie fiel also natürlich zuerst in die Hände der Gelehrten und ist von da an immer allein Sache der Gelehrten geblieben. Unglücklicher Weise fiel ihre Jugend auch gleich in die Zeit, wo das Vorherrschen der Grammatik und Kritik den Gelehrten ein besonders veraltetes Ansehen und produktive Schwäche gab, in die Zeit des Kampfes um den Namen der Sprache, der literarischen Kriege über einzelne Sonette oder den Gebrauch einzelner Wörter und Redensarten, die Zeit des grammatischen Eifers der Crusca. An der Tragödie läßt sich auch die schroffe Abscheidung beider Dichterparteien am hellsten erkennen. Es ist dabei nicht

zu übersehen, daß im Allgemeinen die bessern Dichter sich mehr dem Volksthümlichen näherten, und daß, jemehr sie dies thaten, ihre Dichtungen desto lebendiger sind. Polizian hatte viele volksthümliche Elemente in sich, daher sein Orpheus soviel Lyrisches und Idyllisches. Die Romantiker, die so recht aus dem Sinn des Volks heraussangen und im Epos so ganz den Volkston trafen, Pulci, Berni, Ariost, dachten an keine Tragödie; der Letztere wandte sich zum volksthümlichen Lustspiel. In Tasso haben wir schon mehrfach den innern Kampf beider Richtungen beobachtet, und obgleich er sich auch im Lustspiel versuchte, so ist es ihm doch weit mehr in der gelehrten Tragödie gelungen.

In den Händen der Gelehrten war denn die Tragödie sehr oft nicht sowol ein Gegenstand der Kunst, ein Erguß des Genies, als vielmehr eine Sache der philologischen Wissenschaft, das Erzeugniß einer krankhaften oder übel geleiteten Schwärmerei für das Alterthum. Aber sowie sie in den übrigen Werken sich mehr an die Worte hielten und den Geist darüber vergaßen, so war dies unglücklicher Weise auch mit dem Trauerspiel der Fall. Daß die Vorzüge der alten Meisterwerke daraus hervorgingen, daß die alten Dichter die Natur studirten und sie mit schöpferischer Kraft idealisirt uns vor die Augen stellten, das fiel Niemanden ein; desto eifriger zwängte man selbst das wenige Talent in die alte Form, welche bei der geist- und kraftlosen Bearbeitung des Alterthums schon Jahrhunderte lang geherrscht hatte und durch die mißverstandne Poetik des Aristoteles hinreichend eingeprägt und zum Kanon erhoben war. Wie unglücklich diese Formherrschaft für die italienische Tragödienliteratur war und wie sehr die Trennung der gelehrten Dichter von der nationalen Poesie die nationalschöpferische Kraft gelähmt hatte, die jene alten Fesseln hätte brechen sollen, zeigt sich bis in die neueste Zeit, indem Manzoni, einer der größten neuern Dichter, dessen meisterhafte Schilderungen in seinen „Verlobten" aus der Kraft des tiefsten und innigsten Nationalbewußtseins hervorgingen, doch in seinem Trauerspiel Carmagnola sich wieder in die alte Form des griechischen Chors preßte. Und so gibt es, streng genommen, im Allgemeinen keine Geschichte der italienischen Tragödie, sondern sie ist zum größten Theil eine unglückliche Fortsetzung, eine matte Wiederholung der griechischen Tragödien, ein geistloses

Exercitium nach aristotelischen Regeln, wobei man nur das versah, daß Aristoteles in seiner Poetik ein schöpferisches Genie voraussetzte, das durch seine Regeln vielmehr befreit als gefesselt werden sollte. Welcherlei Schatten- und Lichtpartien daher in den griechischen Tragikern vorkommen, die erscheinen auch bei den Italienern, nur daß in der Nachahmung das Licht zu schwach ausfällt und oft gänzlich mangelt. Dies zeigt sich im Allgemeinen an äußerst schwacher, oft ganz widernatürlicher Charakterisirung, an dem Mangel aller tragischen Kraft und großer ergreifender, durch den Kampf tragischer Leidenschaften herbeigeführter Verwicklungen, an der unnatürlichen Stellung des Chors, der oft aus Weibern besteht, und doch bei der größten Gefahr, beim Eindringen siegender Feinde ganz ruhig auf der Bühne bleibt und durch diese Apathie den Eindruck persönlicher Gefahr, der uns einiges Interesse für den Helden des Stücks geben könnte, durchaus vernichtet. Bei diesem Mangel an Geist läßt sich keine andre als unglückliche Nachahmung voraussetzen, und sie zeigt sich deutlich genug an den alltäglichen Gemeinplätzen, wodurch die sentenzenreichen Dialoge der Griechen wiedergegeben werden sollten, an den heldenmäßigen Gedanken und Versprechungen bei sehr kleinmüthigen Handlungen, an der Menge übel angebrachter Beschreibungen und Gleichnisse, und besonders im Anfang an den langen Erzählungen vorhergegangner Ereignisse, die den Zuschauer gehörig in den Moment der Handlung versetzen sollen. Dabei läßt sich dann die Macht der modernen Zeit und Anschauungsweise oft nicht zurückhalten, und mit derselben Schwäche, mit der man die Fesseln des Alterthums trug, ließ man auch in die Reden alter Römer und Carthager neuere Scholastik und ritterliche Zärtlichkeiten sich einschleichen.

Die älteste Tragödie, welche die Italiener als solche gelten lassen, ist die Sofonisba des Trissino, welche zu Anfang des 16. Jahrhunderts zur Aufführung kam. Wir haben Trissino schon als Epiker und besondern Nachahmer der Alten von einer traurigen Seite kennen gelernt. Man muß aber zugeben, daß es ihm in der Tragödie zuweilen etwas besser geglückt ist. Die Wahl des Stoffes war nicht übel, sie ließ wenigstens die Vereinigung antiker Einfachheit und romantischer Verwicklung zu, und Trissino hat durch einige Zusätze zu der Erzählung des Livius,

aus welcher er den Stoff genommen, denselben vortrefflich zu seinem Zweck eingerichtet. Die Fabel, welche auch von den Franzosen mehrmals bearbeitet wurde, behandelt eine Episode aus der Geschichte des Untergangs von Carthago und speciell das tragische Ende der Sofonisba, der schönen Tochter Asdrubals. In den Chören wie in allen lyrischen Stellen erhebt sich der Dichter oft zu einem edeln Schwung, auch wird ihm das Verdienst zugeschrieben, daß er zuerst die Italiener von dem Joch der Reime befreit und die versi sciolti in die Tragödie eingeführt habe. Im Ganzen ist aber seine Sprache trivial wie in seiner Italia liberata. Asdrubal hatte (nach Trissino's Fabel) seine Tochter anfangs dem Massinissa zur Ehe versprochen, um ihn für das Bündniß mit Carthago zu gewinnen. Als dieser aber seinen Einfluß verloren hatte, ward Sofonisba dem mächtigen Syphax zum Weib gegeben und dieser dadurch zum Bund mit Carthago bewogen. Massinissa aber, nun Todfeind der Punier, vereinigte sich mit den Römern, eroberte sein altes Reich wieder, nahm den König Syphax gefangen und drang in die Hauptstadt Cirtha ein, um an der Sofonisba, die unschuldig in eine Treulosigkeit verwickelt war, Rache zu nehmen. Allein ihre Reize und Bitten besänftigten seinen Zorn; er nahm sie noch vor der Ankunft der Römer zu seiner Gemahlin. Diese fürchteten aber, daß er sowie Syphax durch seine Liebe von ihrem Bündniß abgezogen würde, verlangten die Sofonisba als Siegesbeute, und Massinissa wußte sie nicht anders als durch den Tod vor der römischen Sklaverei zu bewahren.

Was nun die Ausführung betrifft, so hat Trissino in einigen Scenen, besonders in den letzten, ein unbestreitbares Talent für die Tragödie gezeigt. Die Scene, worin Sofonisbens Gifttrank und Abschied von ihrem Haus und ihrer Familie erzählt wird, und dann besonders die, wo sie auf der Bühne stirbt, ist mit tragischer Wärme, edler Einfalt und Natürlichkeit gegeben und stellt uns die Heldin in moralischer Größe als das edel duldende Opfer eines finstern Zusammentreffens dar. Was Trissino mit diesem hier geoffenbarten Talent zur Charakterzeichnung bei selbständiger, zeitgemäßer Ausbildung in dem tragischen Fach hätte leisten können, läßt sich nun freilich nicht bestimmen, aber gewiß ist, daß die unselige Nachahmung der Griechen seinem

Werk unendlich geschadet hat. Zuerst widersteht uns der unnatürliche Chor cirthensischer Frauen, der die Handlung beständig aufhält, den handelnden Personen in die Rede fällt, bloß um Gemeinplätze anzubringen, oder das Gesagte noch einmal auf andere Art zu sagen, der sich selbst in die Rede der siegenden und plündernden Erbfeinde, der Römer, mischt. Dann hat die Nachahmungssucht alle jene Schwachheiten und Mängel hervorgerufen, die oben im Allgemeinen berührt wurden. Gleich im Anfang will Sofonisbe im Gespräch mit Erminia den herben Schmerz mildern, der sie Tag und Nacht quält, und fängt (bloß weil bei den Griechen auch solche lange Einleitungen vorkommen) eine unendliche Erzählung von Dingen an, die Erminia längst weiß; sie berichtet ihr in 99 Versen von der Gründung Cartha-go's durch Dido, von der allmälig steigenden Macht dieses Staats, von seinen Kriegen mit den von Aeneas abstammenden Römern; die geringsten Umstände in dem Krieg Hannibals werden nicht übergangen; dann wird berichtet, wie Syphax der Römer Feind geworden und wie er die Sofonisbe geheirathet habe, wie darauf Massinissa, durch die Nichterfüllung der Zusage erzürnt, ihr Todfeind und der Bundesgenosse der Römer geworden sei, wie er einen Theil des Reichs erobert habe und schon bereit sei, dem Syphax eine Schlacht zu liefern, der sich gegen das römische Heer nur sehr schwach werde vertheidigen können. Zum Schluß gibt sie noch einen Traum zum Besten, der in der ganzen Handlung nichts zu thun hat als ihre Unruhe und Furcht zu allegorisiren.

Statt nun die Zuhörer für die lange Ermüdung durch gesteigertes Interesse, durch den raschen Fortgang der Handlung, durch Entfaltung der leitenden Charaktere zu entschädigen, läßt der Dichter die Sofonisbe und Erminia in Reime gerathen, die sie von der Handlung und selbst von ihrer Trauer und Furcht über den Ausgang der entscheidenden Schlacht weit abführen; Erminia sucht zu trösten, und die Andere ergeht sich in langen trivialen Klagen über die Bürde ihres hohen Standes, der in der Tragödie gar nicht einmal, sondern nur ihr Gattenverhältniß in Betracht kommt. Dabei kommen gar flache Bemerkungen vor wie die folgenden:

Erminia. Der Ruhm und andres Gute, das die Welt schätzt,
Befindet doch sich in dem hohen Stand.

Sofonisbe. Ja, aber solcher Ruhm ist schwach und trüg'risch.
Wohl gefällt das Herrschen,
So lange du es wünschest, scheint dir's angenehm;
Doch hast du's, fühlst du stets davon den Schmerz.
Bald Hunger oder Pest, bald Krieg beschwert dich,
Bald auch die läst'gen Reden deiner Völker,
Gift und Verrätherei;
Und fliehst du eins, bestürmet dich das andre.

Nach der noch lange fortgesetzten Unterredung über das Für und und Wider der Regentenwürde lädt endlich Erminia ihre Königin ein, sich im Gebet zur Gottheit zu wenden, daß diese von allem Uebel befreien und es auf die Feinde ausgießen möge. Während sie das thun, beklagt der Chor nach seiner Weise das Schicksal der Königin, wenn sie je als Sklavin in rohe Hände fallen sollte. Ein Bote (der zu häufige Gebrauch dieser geschwätzigen Boten, die oft ganz unnöthige Dinge mit unendlicher Weitschweifigkeit berichten, ist auch eine unglückliche Nachahmung oder vielmehr Uebertreibung der Griechen) erzählt hierauf der zurückgekommenen Königin, daß in dem Treffen ihr Gemahl zum Gefangnen gemacht sei und nur Wenige sich in die Stadt gerettet haben. Sofonisbe gibt sich ihrem Schmerz und ihrer Furcht, Sklavin zu werden, in einigen gelungenen Stellen hin. Der Chor antwortet aber schlecht. Ein anderer Bote meldet, daß die Thore dem Massinissa geöffnet worden seien. Dieser erscheint an der Spitze des Heeres. Sofonisbe gibt sich ihm gefangen, bittet ihn aber, sie nicht den fremden Römern auszuliefern. Massinissa (dessen Charakter überhaupt erbärmlich gezeichnet ist) erinnert sich zwar der frühern Beleidigung des Syphax, der Art, wie er seine Braut verlor; allein von den Reizen der Königin gerührt fällt der Afrikaner aus der alten Zeit plötzlich in die Courtoisie der Ritter und sagt, das Niedrigste sei, Damen zu beleidigen und die zu beschimpfen, die ohne Schutz seien; macht dann eine Beschreibung ihrer Reize, die einen Tiger zum Mitleid bewegen würden, bedauert aber, daß er ihr jenes nicht versprechen kann, da er von den Römern abhänge. Sofonisbe dringt noch stärker in ihn und verlangt entweder dieses Versprechen,

oder daß er sie in der äußersten Noth tödten wolle. Dies geht endlich Massinissa mit Handschlag ein. In dieser ganzen langen Unterredung (von 138 Versen) herrscht eine ermüdende Deklamation und Redseligkeit, besonders nachher in dem Dank der Sofonisbe und der Betheuerung Massinissa's, daß er nur seine Schuldigkeit gethan habe.

Der Chor erhebt sich nun zu einem lyrischen Gesang, in welchem der Dichter einen hohen Flug und ein echt lyrisches Feuer offenbart; er beginnt mit einer Apostrophe an die Sonne, geht dann zu einigen poetischen Ausführungen des Satzes, daß Unrecht nicht gedeihen kann, über und spricht nach dem Gelöbniß des Massinissa die besten Hoffnungen für seine Königin aus. Dieser lyrische Gesang ist nebst der Sterbescene der Sofonisbe das Beste in der ganzen Tragödie. Lälius tritt auf und läßt sich von einem Boten erzählen, daß in dem Palast Massinissa seine Vermählung mit Sofonisbe mit Gesängen und Lustbarkeiten feiere. Dies ist schon der dritte geschwätzige Bote, der dem Zuschauer die Handlung erzählt, und den Italienern, die ohnedies stark in Beschreibungen sind, mag diese Nachahmung der Griechen besonders angenehm gewesen sein. Der Alte übergeht nicht den geringsten Umstand; wie Sofonisbe erst geweint, wie Alles zur Trauung vorbereitet worden, wie sie dann zum Priester getreten, was sie gesagt, was der Priester gesagt u. s. w. Massinissa kommt dazu und geräth über diese Ehe mit Lälius in Streit, welcher wieder genau den Griechen nachgeahmt ist, nur daß hier die Helden weniger kühn und mehr mit lyrischen Gründen disputiren. Lälius reclamirt die Beute für die Römer, Massinissa schützt seine alten Rechte auf seine Braut vor; der Streit wird zuletzt hitzig, und es soll zum Blutvergießen kommen, da tritt der alte Cato auf, beruhigt beide, überredet sie sich dem Ausspruch Scipio's zu unterwerfen, und bringt sie so weit, daß sie sich umarmen.

Scipio hat aber unterdessen von Syphax, der früher Bundesgenosse der Römer war, erfahren, daß die bezaubernde Liebe zu Sofonisbe ihn von seinem Bündniß abgebracht und in die Arme der Feinde der Römer geführt habe. Scipio hegt daher gleiche Besorgniß für den Bundesgenossen Massinissa, und verlangt in einer langen Unterredung, worin er alle sophistischen

Gründe erschöpft, daß dieser seine Gemahlin ausliefere. Massinissa willigt, sonderbarer Weise, ohne viele Umstände ein und bittet nur um Erlaubniß, sein Versprechen für die äußerste Noth gegen seine Gemahlin zu erfüllen. Bald darauf wird dem Chor erzählt, daß auch wirklich dieser Erbärmliche, ohne nur irgend einen Versuch zur Rettung gemacht zu haben, seiner Gemahlin Gift geschickt, weil Alles verloren sei, wie dann Sofonisbe den Becher ausgetrunken und vom ganzen Haus Abschied genommen habe. Diese Schilderung ist gut ausgeführt und zeigt der Italiener vorherrschendes Talent zur Malerei, obgleich die folgende Scene noch besser ist, wo Sofonisbe selbst auf dem Theater erscheint, von ihren Freundinnen und Untergebnen Abschied nimmt, mit rührender Wehmuth ihrer Eltern und der Zukunft ihres Sohnes gedenkt, diesen der Erminia als ein heiliges Vermächtniß übergibt und dann stirbt. Dies ist eine der besten Scenen im ganzen italienischen Theater, voll Wahrheit und Natur, voll Gefühl und Wärme, nur daß die eintönigen Wehklagen der Erminia, die aber wieder der griechischen Nachahmung zu lieb angebracht sind, etwas stören. Ueberhaupt ist der Charakter der Sofonisbe der einzige mit wahrer Vorliebe und mit Fleiß durchgeführte, während die übrigen alles Interesse mangeln. Die Römer Scipio, Lälius und Cato sind langweilige Schwätzer ohne Charakter und ohne Kraft, und Massinissa ist ein unnatürliches Gemisch von Muth und Feigheit, von Verliebtheit und Gleichgültigkeit.

Der Weg, welchen Trissino durch sein Trauerspiel gegeben hatte, wurde nun von einer unendlichen Menge von Tragikern bis zum 18. Jahrhundert betreten, und manche ahmten nicht einmal mehr die Griechen, sondern nur ihre Vorgänger nach, sobald diese bei dem gelehrten Publikum nur irgend einen Erfolg gehabt hatten. Bei der ganzen Arbeit war also nicht sowol ein genialer Geist als vielmehr, wie bei dem Sonett, nur Witz, Talent zum Anschmiegen in die unabänderliche Form, ein kleinlicher Fleiß im Ausarbeiten der vielen angebrachten Beschreibungen nothwendig, welche Eigenschaften wir denn auch hauptsächlich an ihnen zu bewundern haben. Uebrigens hat bis zu Tasso keiner derselben, außer etwa der Aretiner, den Trissino erreicht. Bei allen zeigt sich aber, wenn sie nicht grade ein griechisches

Stück nur frei übersetzten, ein mächtiger Einfluß des Romanticismus, der ja eben auch durch die Epen eine solche Geltung erlangt hatte. Dieser gerieth aber bei diesen gelehrten Dramatikern in ungeschickte Hände und artete bald in die niedrigste Gattung aus. Phantastische Färbung, Schwülstigkeit der Rede, Unnatürlichkeit der Charaktere, fürchterliche Uebertreibungen, ein Gefallen in der Wahl gemeiner Fabeln, Incesten, in blutiger Grausamkeit und Greuelscenen bezeichnen diese Stücke, und die folgenden überbieten immer noch die vorhergehenden. Solche Eigenschaften bezeichnen immer ein schwaches Zeitalter, und daß solche Stücke dem gelehrten Publikum willkommen waren, kann uns nicht wundern, wenn wir bedenken, daß wir an dem Jahrhundert Alexanders VI. und des Cäsar Borgia stehen.

Der nächste Nachfolger des Trissino, Rucellai, gibt in seinem Orest eine noch viel gewissenhaftere Nachahmung des Euripides, selbst darin, wie ein italienischer Kritiker sagt, daß er im ersten Akt die Bühne zweimal leer läßt, was dem Griechen „zum großen Trost aller Nachahmer, die sich zuweilen in ähnlichen Nöthen befinden, widerfahren sei.“ Wo er sich von seinem Vorbild entfernt, verfällt er in Unnatur, wie sich gleich in der entsetzlich langen Einleitung zeigt, wo Orest seinem Pylades die ganze griechische Geschichte seit der Zerstörung von Troja durchgeht, um ihm klar zu machen, warum sie nach Kolchis gekommen sind. Die blumenreiche Sprache und die geschraubten Sentenzen sind grade keine Verbesserung seines Originals und machen bei dem erhabnen antiken Gegenstand einen widerlichen Eindruck[1]). In seinem andern Trauerspiel, Rosmunda, wich er

---

1) Als Probe des schwülstigen Styls geben wir einige Worte des Pylades aus dem edelmüthigen Wettstreit der beiden Freunde:

E pensi or ch' io ti lasci? e puoi pensarlo?
Dove ti lascio! donde son partito!
Chi lascio! a cui vo io? che porto? ahi lasso!
Porto la morte del suo re; a cui?
Al miser popol di Micene e d'Argo.
Porto la morte del mio Oreste; a cui?
A Strofio; e quella del fratello; a cui?
A le sorelle triste e sventurate;
Le quai trepide or forse e spaventose

einmal von den Alten ab, bearbeitete einen romantischen Gegenstand, gab aber damit sogleich ein Beispiel der Vorliebe für das Schreckliche und Erschütternde. Die Fabel nahm er aus der Longobardischen Geschichte des Paul Diakonus, änderte sie aber zum Behuf der Romantik gänzlich um. Rosmunda ist die Tochter des Gepidenkönigs Kunimund, welcher von dem Longobarden Alboin in der Schlacht besiegt und erschlagen worden ist. Sie erscheint zuerst mit ihrer Amme auf dem Schlachtfeld, findet die Leiche ihres Vaters und begräbt sie. Dabei wird sie von Falisco, einem Hauptmann des Alboin, ertappt und mit ihrer Amme und dem Chor Gepidischer Jungfrauen gefangen zum König geführt; zugleich wird der Leiche des Kunimund der Kopf abgeschnitten und auf höhern Befehl aus dem Schädel ein Becher gemacht. Alboin will die Rosmunda eigentlich auch tödten, läßt sich aber von Falisco einreden, sie zu heirathen. Rosmunda wird aber von Almachilde, einem jungen Krieger aus Alboins Heer, geliebt; dieser erscheint nun, erfährt vom Chor die Lage der Dinge und daß er keine Hoffnung habe, worauf er in Verzweiflung wieder wegläuft. Von da an geht die Handlung fast ganz hinter der Bühne vor sich und wird auf der Bühne nur erzählt. Eine Botin kommt aus dem Palast und erzählt, wie Alboin die Rosmunda geehelicht, bei dem großen Gastmahl aus dem Schädel ihres Vaters mit wilder Siegesfreude getrunken und die Tochter gezwungen habe, auch daraus zu trinken. Rosmunda kommt mit dem Schädel in der Hand heraus, erzählt dasselbe und beschließt zu sterben. Almachilde kommt und schwört sie zu rächen, und die Amme führt ihn hinaus, um ihm das Mittel dazu anzugeben. Der fünfte Akt ist nur drei Seiten lang und besteht aus der einzigen Erzählung von Alboins Ermordung und

---

Del tuo ritorno stanno inginocchioni
E raddoppian le mani e i voti al cielo.
E queste fian le già sudate palme,
Gli aspettati trionfi e la vittoria
Del simulacro che portiamo in Argo?
Con che volto potrò veder mio padre?
Con che occhi guardar mai potrò Elettra
Sorella a te, a me dolce consorte,
Senza te, senza me, senza il cuor mio?

aus der kurzen Moral für alle Regierenden, die dem Chor bei dieser Gelegenheit einfällt.

Hiermit war das Signal zu den Greuelstücken gegeben, auf die man nun mit besondrer Begierde und überbietendem Eifer herfiel. Wenn die Leiden der Rosmunda erschütternd genug waren und der auf die Bühne gebrachte Schädel seine Wirkung auf die Nerven nicht verfehlen konnte, so war der Sprung noch viel beträchtlicher, wenn man ein Weib, nicht als Opfer einer Grausamkeit, sondern als Urheberin einer Schandthat darstellen konnte, die alle Natur empört. Dies gelang dem Florentiner Vincenzo Martelli († 1527). Er suchte sich unter allen Helden aus dem Livius die Tullia, Tochter des römischen Königs Servius Tullius, heraus, und da diese ihren Gatten ermordet, den Lucius Tarquinius überredet hatte, auch sein Weib umzubringen und sich mit ihr zu verbinden, dann diesen noch dazu brachte, daß er ihrem Vater Scepter und Leben raubte, und mit unmenschlicher Grausamkeit mit ihrem Wagen über die Leiche des Vaters dahinfuhr, so schien sie ihm die rechte Heldin für sein Stück zu sein. Dazu kam aber die unglückliche Nachahmung der Griechen, die ihn nöthigte, die reizende Fabel seiner Tragödie ganz zu verzerren. Um recht klassisch zu sein, machte er seinen Plan nach der Elektra des Sophokles, aus Tarquinius' Schwester wurde eine Klytemnestra, aus Servius Tullius ein Aegist, aus der Tullia eine Elektra und aus dem Tarquinius ein Orestes, der den Mord seines Vaters rächt. Was die Verzerrung vollendet, ist der Chor von Weibern, der bei allen geheimen Intriguen und offnen Schandthaten ergänzend, commentirend und moralisirend zugegen ist. Dieses Trauerspiel wurde gleichwol von italienischen Kritikern wie Gravina unter die besten des 16. Jahrhunderts gezählt.

Alamanni, Giustiniano und Anguillara begnügten sich, die griechischen Tragödien zu übersetzen, und wandten höchstens ihre dichterische Kraft auf die Romantisirung derselben. Auch Lodovico Dolce, dessen erstaunenswerthe Schreibfertigkeit wir schon gerühmt haben, modernisirte vier Tragödien des Euripides und zwei des Seneca. Durch sie war er gehörig in das Schauervolle eingeweiht, und ohne sich weiter um die Kunst zu kümmern, womit die Alten das Schreckliche zum Erhabnen

machen konnten, ging er keck an zwei Trauerspiele von eigner Erfindung, wovon die Marianna einen erstaunlichen, das vornehme Publikum sehr bezeichnenden Erfolg in Ferrara gehabt hat. Sie behandelt die Greuelthaten des eifersüchtigen Tyrannen Herodes, dem durch Verleumdungen seiner Schwester Solomea beigebracht wird, seine Gemahlin Marianna sei verführt, und der nun in toller Wuth dem Minister Soemo den Kopf abschlagen läßt und ihn der Marianna vorhält, die aber fortwährend ihre Unschuld betheuert; sie wird darauf zum Richtplatz geschleppt und vor ihren Augen erst ihre Mutter und ihre zwei Kinder, dann sie selbst hingerichtet. Der Chor mit seinen moralischen Vorschriften am Ende kühlt glücklicher Weise die empörten Sinne der Leser bedeutend ab.

Giraldi Cintio von Ferrara (1541) verstand aber noch besser, Rührung hervorzubringen, in seinem Trauerspiel Orbecche, welches wir unter den übrigen hervorheben, weil es sein berühmtestes geworden ist und daher den Geschmack der Zeit andeutet. Er selbst theilt in seinem Discorso sul comporre romanzi Einiges von den Wirkungen mit, die die Aufführung seines Stücks in Ferrara hervorgebracht habe, und es wundert uns nicht, daß darunter Thränen, Schluchzen und ohnmächtige Frauen vorkommen; nur hätte er dazu noch Ekel setzen dürfen. Die Orbecche ist ganz ein Trauerspiel von seiner eignen Erfindung, denn er nahm sie aus einer seiner hundert Novellen, die er schon vorher unter dem Namen Ecatommiti veröffentlicht hatte. Orbecche ist die Tochter eines persischen Königs Sulmone, eines Meisters in der Grausamkeit, der schon seinen Bruder ermordet hatte, um zum Thron zu gelangen. Sie hatte als Kind ihrem Vater verrathen, daß die Königin Selina mit ihrem ältesten Sohn in verbrecherischem Umgang lebe. Sulmone hatte diese auf der That ertappt und beide ermordet. Dies Alles, was noch gar nicht zum Trauerspiel gehört, aber schon die gehörige Stimmung hervorbringen kann, ist der Inhalt des ersten Akts, in welchem nur Nemesis, die Furien und der Schatten der Selina in lauter Monologen auftreten. Die Nemesis will endlich den Tyrannen Sulmone und sein ganzes Haus für alle Ruchlosigkeit bestrafen, sie ruft die Furien aus der Hölle herauf und gibt ihnen schreckliche Aufträge: „Erfüllet also den ruchlosen

Hof, wo Sulmone herrscht, mit so verderblicher Wuth, daß dort nichts Andres mehr gesehen werde, als Schmerz, Gemetzel, Weinen und Mord, und in jedem Winkel der verbrecherische Hof von Blut triefe. Machet, daß elend werde, wer glücklich ist, und der traurigste sich für glücklich halte, und daß der Vater und die Tochter, von Zorn entbrannt, nichts Andres als Schmerz und Tod suchen.“ Der Schatten der Selina kommt aus der Unterwelt herauf, um sich an den Strafen zu weiden. Sie schämt sich nicht ihres Verbrechens, sondern ist nur wüthend, daß es von ihrer Tochter verrathen und von ihrem Gemahl gestört und bestraft worden sei. Sie ärgert sich daher, daß nicht sie statt der Furien zur Rache gebraucht worden sei. Aber sie will doch auch ihr Theil haben, und wenn die Andern von den Furien zum Tod gehetzt werden, so soll der Verrätherin Orbecche Tod ihr Werk sein. Im zweiten Akt erzählt Orbecche ihrer Amme, die das schon längst weiß, daß sie vier Jahre mit einem armenischen Manne von geringer Herkunft, Oronte, vermählt sei und von ihm zwei Kinder habe, daß aber ihr Vater ihr eben angezeigt habe, daß er sie dem König der Parther zur Ehe geben wolle; sie verlangt den Oront zu sich, um in dieser grausamen Verlegenheit mit ihm zu berathen. Die Amme macht in einem langen Monolog von 110 Versen ihre einfältigen Bemerkungen über den absonderlichen Fall. „Wenn ich, fängt sie an, die Unbeständigkeit der menschlichen Dinge mit mir selbst überdenke, so sehe ich, daß auch die Welt nichts ist und daß wer in sie seine Hoffnung setzt, sich sehr irrt.“ Sie geht nun die verschiednen Alter und dann die verschiednen Stände der Menschen durch, um zu finden, daß keiner ganz glücklich ist. Ehe sie noch ganz fertig ist, kommt Oronte, den sie eigentlich hatte rufen sollen, mit Orbecche herbei. Er hat selbst vom König den Auftrag erhalten, dessen Tochter zu der Ehe mit dem Partherkönig zu überreden. Beide klagen über ihr Unglück, Oronte will ihr Geheimniß dem Malecche vertrauen, der viel über den König vermag. Dem König ist aber der Umstand schon von andrer Seite verrathen worden, er wüthet im dritten Akt und verlangt von Malecche, daß er eine furchtbare Rache ersinnen soll. Dieser wendet muthig alle Beredsamkeit an, um dem Vater mildere Gesinnungen beizubringen. Sulmone wird endlich des Streits

müde, fingirt Nachgiebigkeit, läßt Alle zu sich rufen und kündigt ihnen trocken seine Verzeihung an. Der vierte Akt enthält bloß die Erzählung eines — Boten von der schauderhaften Grausamkeit des Sulmone gegen Oronte und dessen Kinder, die er unter langen Martern selbst zu Tode peinigt. Der Bote fängt schauerlich genug an: „Ihr Weiber, hätte ich so viel Zungen, ich will nicht sagen, als ich Hände, Arme, Füße und überhaupt Glieder hätte, sondern kämen dazu noch tausend und tausend, und hätte ich eine Stimme, ich sage nicht von Eisen, sondern von hartem Diamant, so könnte ich nicht den Schmerz ausdrücken, der mich zum Weinen bringt; nun stellt euch vor, ob mir diese eine, jetzt schwache und heisere Zunge genügen kann." Die Geschichte selbst aber, die einen Henker empören würde und die die vorhin gerühmte Wirkung bei den Zuschauern wol hervorgebracht haben kann, läßt sich hier nicht wiedergeben, obgleich sie dort an einen Chor von zarten Frauen aus Susa gerichtet ist. Sulmone hat im fünften Akt die Leichen der beiden Kinder und Kopf und Hände des Oronte in silberne, mit schwarzem Taffet bedeckte Gefäße gethan und läßt Orbecche rufen, weil er ihr ein Hochzeitgeschenk machen wolle. Diese kommt in banger Ahnung, denn sie hat einen schweren Traum gehabt, den sie ihrer Amme erzählt. Sie muß nun das Tuch aufheben, sieht die Ueberreste ihres Gatten und ihrer Kinder und bricht in fürchterliche Klagen und Verwünschungen aus. Der entmenschte Vater jubelt darüber: „So sehr dies für dich peinigend ist, eben so angenehm und lustig ist es mir, du unverschämte Tochter, und jemehr ich dich in Schmerzen sehe, destomehr freut sich mein Herz." Durch mehrere solche Aeußerungen zur höchsten Wuth gebracht, reißt sie die beiden Messer, die noch in Brust und Hals ihrer Kinder stecken, heraus und ersticht mit dem einen ihren Vater und mit dem andern sich selbst; das letztere aber erst, nachdem ein langer Chor, dann ein langer Monolog der Orbecche und dann ein Gespräch zwischen dem Chor, der Amme und andern Frauen vorangegangen ist.

Solche Stücke waren so ganz im Geschmack der Zeit und wurden von Fürsten, Gelehrten und Kardinälen so beklatscht und hochgehalten, daß die Dichter, welche zu einigem Ruf gelangen wollten, nur ähnliche Gegenstände bearbeiten mußten. Das

Gefallen an Greuelscenen hatte leider seinen Grund nicht in einer rohen und überkräftigen Natur, sondern in der höchsten Verderbtheit der Sitten und Abgestumpftheit derjenigen Stände, für welche allein die Tragödien geschrieben waren. So wie sich auch in den Lustspielen eine erstaunliche Leichtfertigkeit und Zügellosigkeit, in den Rittergedichten ein zerfahrnes, unnatürliches Wesen, ein Haschen nach Effekt und Sinnenreiz kund gibt, so zeigt sich dies Alles vereint in der Tragödie; das Ernste und Erhabne mußte durch Grausamkeit und Schauder erregende Handlungen verstärkt werden und das Milde artete gleich in Ueppigkeit aus. Aber die Höfe sahen darin nur ihre eigne Geschichte, daher diese Trauerspiele in historischer Hinsicht eben so viel als in ästhetischer von Wichtigkeit sind. Hierher gehört besonders die ihrer Zeit sehr in Werth gehaltne Acripanda von Antonio Decio da Orti aus Rom, in welcher Wollust und Grausamkeit auf eine widerliche Art gemischt sind. Durch die Rittergedichte kam die Liebhaberei auf, die Fabeln dieser greulichen Stücke aus dem Orient, Egypten, Arabien und Persien zu nehmen. So ist auch hier Ussimano ein König von Egypten, welcher seine erste Frau ermordete, um eine andre, die Acripanda, zu heirathen. Das Publikum erhält von der alten Amme das unzüchtigste Gemälde von den koketten Künsten der Acripanda und der Art, wie der König sie verführte. Da er von ihr Zwillinge erhielt, will er zu deren Gunsten seinen ältesten Sohn ermorden, der aber gerettet, nach mancherlei Schicksalen König von Arabien wird und nun mit einem Heer vor Memfis steht, um den Tod seiner Mutter zu rächen. Ussimano wird in einer Schlacht besiegt und so eng eingeschlossen, daß er sich fast ergeben muß. Der Sieger bietet Frieden an und verlangt die Zwillinge als Geißeln. Kaum sind sie aber in seiner Gewalt, als er sie tödtet, in viele Stücke zerhaut und, in ein blutiges Tuch gewickelt, der Mutter zurückschickt. Diese zieht weinend und schreiend in Gegenwart des Frauenchors die zerrissenen Glieder aus dem Tuch, und als sie beerdigt werden, stürzt sie sich mit ihnen ins Grab. Der König von Arabien zieht in die Stadt ein und ermuntert seine Soldaten zur Plünderung. Der Leichnam der Acripanda wird aus dem Grab gezogen und mit allen Beschimpfungen durch die Straßen geschleift. Ussimano fällt

unter Haufen von Leichen und Ruinen und der Sieger opfert ganz Memfis den Manen seiner Mutter.

Manfredi konnte für den Charakter solcher Trauerspiele natürlich keinen bessern Gegenstand finden als die Geschichte der Semiramis; denn hier vereinigt sich Grausamkeit und Wollust in einer Person, und zwar in der Hauptheldin, und der Dichter fügt zur Noth noch einige Inceste und Morde hinzu. Die Verwicklung des Stücks ist fast ganz nach der Orbecche des Giraldi gedichtet. Semiramis will sich mit ihrem Sohn Ninus vermählen; dieser hat aber schon seit sieben Jahren, ohne es zu wissen, seine Schwester Dirce geheirathet und mit ihr mehrere Kinder gezeugt. Semiramis erfährt es, geräth in Wuth, läßt sich, wie Sulmone, von ihrem Rathgeber scheinbar besänftigen, schlachtet aber nachher Dirce und ihre Kinder ab, wird aber zuletzt von Ninus getödtet, der sich darnach auch umbringt.

Man sollte glauben, ich hätte die unsinnigsten und greuelhaftesten Tragödien zusammengesucht, um ein schlechtes Licht auf die italienische Tragödienliteratur zu werfen. Aber im Gegentheil gehören die vorgenannten zu denjenigen, welche nicht nur zu ihrer Zeit ein außerordentliches Aufsehen gemacht haben, sondern auch von den neueren italienischen Literatoren wie Crescimbeni, Tiraboschi, Quadrio und Napoli-Signorelli unter die besten Stücke gezählt werden, welche der Nation und dem 16. Jahrhundert Ehre machen. Als die Marianna zum erstenmal in dem Theater zu Ferrara dargestellt werden sollte, war der Zulauf und das Gedränge so groß, daß die erste Aufführung ganz unterbleiben mußte. Was damals die Kunst unterdrückte und die Kraft, die allenfalls noch da war, tödtete, die unerschütterliche Herrschaft des Aristoteles und die zur Natur gewordne Nachahmung der Griechen und Römer, das ist bis in die neusten Zeiten ein Hinderniß geblieben. Wenn man aber in der ersten Zeit mehr den Euripides und Sophokles' Antigone als Muster erkennt, so scheint in der letzten Hälfte des Jahrhunderts nach den zuletzt genannten Trauerspielen der Oedipus einen besondern Eindruck gemacht zu haben, der damals durch mehrere Uebersetzungen dem größern Publikum bekannt wurde. Unter diesen machte die von dem Venetianer Orsatto Giustiniano am meisten Glück. Sie wurde 1585 von den Mitgliedern der Accademia

Olimpica zu Vicenza in dem berühmten, von Palladio erbauten Theater mit außerordentlichem Pomp aufgeführt, und (was die damalige Auffassung der Idee einer Tragödie charakterisirt) im fünften Akt übernahm, um die Täuschung noch besser zu bezwecken, die Rolle des geblendeten Oedipus ein wirklich blinder Mann, Luigi Grotto von Adria, welcher zu jeder Vorstellung auf Kosten der Akademiker nach Vicenza geführt, dort köstlich bewirthet und wieder nach Haus gebracht wurde. Diese Darstellungen erregten einen ungemeinen Enthusiasmus für den Oedipus und forderten zu vielen Nachahmungen auf, und wir haben schon gesehen, wie die Italiener den Incest als einen Gegenstand für die Bühne zu behandeln wußten.

Dies hat noch zur Genüge der große Kritiker Sperone Speroni in seiner viel gerühmten und viel angefochtenen Canace gezeigt, dem widersinnigsten Produkt jener Vermengung des Romanticismus mit der antiken Kunst. Das Stück behandelt eine schimpfliche Scene aus der Familiengeschichte des Aeolus. Die Tochter desselben, Canace, dient der Venus zu einem ganz besondern Werkzeug der Rache dafür, daß der Windgott ehemals der Juno zu Gefallen ihrem Sohn Aeneas die Flotte zu Grund gerichtet hat. Venus bringt durch ihre Macht die arme Canace zu einem blutschänderischen Umgang mit ihrem Bruder Macareus, von welchem sie Mutter eines Knäbleins wird. Nun erst erfährt Aeolus das ganze Verhältniß. Wuthentbrannt wirft er das Kind den Hunden vor, Canace muß zwischen Gift und Dolch wählen, Macareus stürzt sich bei ihrem Tod in sein Schwert, und Aeolus, zu dessen Wuth nun noch die Reue über die zu schnelle That kommt, schwört, daß er sich an den Nachkommen des Aeneas fürchterlich rächen wolle. Speroni hat sich etwas von dem breitgetretnen Weg der ängstlichen Nachahmung entfernt, aber nur um ein desto unsinnigeres und monströseres Werk hervorzubringen. Sowie die Wahl des Stoffes die Moral, so empört die Ausführung den Geschmack. Den zweiten Prolog hält das den Hunden vorgeworfne Kind der Canace, das als Schatten aus der Unterwelt heraufkommt, während es noch im dritten Akt nur als Fötus existirt und erst im Zwischenakt zur Welt kommt. Die drei ersten Akte ziehen sich in langen Klagen und Befürchtungen, ängstlichen Träumen und Auslegungen hin

und die Handlung beginnt eigentlich erst mit dem vierten Akt. Aber selbst von da an rückt sie fast nur in langen Erzählungen fort. Der Chor, der aus lauter Winden besteht, erscheint erst im vierten Akt, und ist da wahrscheinlich nur angebracht, damit der Bote die Geschichte, wie dem Aeolus die Niederkunft seiner Tochter bekannt wird, nicht in einem Monolog sich selbst erzählen muß. Doch am Ende nimmt dieser Chor noch einmal einen Schwung, um nach den Verwünschungen des Aeolus in neun Versen zu versichern, daß der Gott der Winde Wort hält. Man kann aus diesen Schlußversen des Chors die Kraft der Lyrik abnehmen, die in dem ganzen Stück herrscht: „die stolzen Drohungen dieses Gottes, der über uns und die Wogen ganz nach seinem Willen herrscht, sind feste Versprechungen, welche er zu halten pflegt. Daher seid gewiß, daß die Wirkungen, wann es auch sei, vollkommen seinen grausen Worten entsprechen werden."

Ganz anders als Speroni hat Tasso den Oedipus aufgefaßt in seinem Trauerspiel Torrismondo; er war von der echt tragischen Idee des antiken Meisters, die er in seine romantische Sphäre herüberzog, tief ergriffen. Daher fällt in seinem Torrismondo nichts von jener unsinnigen bewußten Blutschande der Geschwister vor, wie in der Canace durch physischen Zwang der Venus, mit welcher höhern Anordnung sich die beiden Sünder vollkommen beruhigen. Sondern hier geschieht die Sünde durch ein unglückliches Geschick, wobei allerdings die Leidenschaften der Menschen ihr Theil haben, wofür diese aber auch vollkommne Sühne geben. Torrismondo, ein junger Gothenkönig, geht nach Norwegen, um mit Alvida, der Tochter des dortigen Königs, die Trauung zu vollziehen, und zwar nicht für sich, sondern im Namen seines Freundes Germondo, welchem jene aus Familienrücksichten verweigert worden war. Er erhält die Alvida zur Gattin und will sie nun unter dem Vorwand, die Hochzeit zu Hause zu feiern, seinem Freunde zu Schiffe zuführen. Auf der Reise aber entbrennt er in Liebe zu Alvida, die ihrem vermeintlichen Gatten alle Zärtlichkeit erweist, und da sie von einem nächtlichen Sturm auf eine einsame Küste verschlagen werden, vergißt er sich mit ihr und wird zum Verräther an der Freundschaft. Er kommt in seiner Heimath an, von Reue gefoltert, kehrt wieder in das frühere gemessene Verhältniß mit Alvida

zurück und verschiebt von einem Tag zum andern die Feier der Hochzeit mit ihr, die durch dies wankende Betragen in die größte Unruhe versetzt wird. Unter diesen Umständen trifft plötzlich der Bote des Germondo ein, der dessen Ankunft meldet. Torrismondo beschließt in seiner Angst, dem Freunde seine Schwester, die schöne und tugendhafte Rosmunda zu geben. Allein während der Zubereitungen zum Feste ergibt sich eine Reihe von schauderhaften Entdeckungen, welche die tragische Katastrophe herbeiführen; daß nämlich Rosmunda nicht Torrismondo's Schwester ist, sondern daß sie in ihrer Kindheit mit Alvida vertauscht worden war, welche letztere also der Norwegenkönig, der sie auch irrthümlich für seine Tochter hielt, ihrem eignen Bruder zur Gattin gab. Torrismondo eilt zu Alvida, entdeckt ihr das Geheimniß und überredet sie, sich von ihm zu trennen und mit Germondo zu vermählen. Aber sie tödtet sich vor Entsetzen über den Verrath an der Natur. Torrismondo, hierdurch aufs Aeußerste gebracht, bietet in einem Schreiben seinem Freund Germondo sein Reich an, und bittet ihn, die Stütze seiner unglücklichen alten Mutter zu sein. Hierauf ersticht er sich neben dem Leichnam seiner Alvida.

Diese Tragödie wurde lange Zeit von den Italienern unter ihre besten gezählt. Und wenn sich nicht allein ihre Composition durch die stets sich steigernde Verwicklung tragischer Scenen, gegen einander wirkender Interessen und Leidenschaften vor vielen andern auszeichnet, so erinnert auch die Ausführung in vielen Scenen, der edel gehaltne Charakter der so schwer büßenden Hauptpersonen, die schöne männliche Sprache und der herrliche Versbau oft an den Sänger des Befreiten Jerusalem. Aber Alles verdirbt die unglückliche Unterwerfung unter die Regeln des Aristoteles. Es ist zu bedauern, daß Tasso seine Tragödie nicht zwölf Jahre früher, wo er schon den nachher etwas veränderten Plan des Stücks und den ersten Akt ausgearbeitet hatte, vollenden konnte. Er war damals noch in der rüstigen Kraft, wie in dem Epos so auch im Drama seinen eignen Weg zu bahnen.

Unter der unzähligen Menge von Trauerspielen, deren Titel Quadrio ziemlich gewissenhaft zusammenstellt, haben wir hier nur noch ein wegen seines Verfassers und wegen der Ausführung

bemerkenswerthes zu nennen. Dies ist die Orazia von dem durch seine Gemeinheit und Liederlichkeit berühmt gewordnen Peter dem Aretiner. Es ist zu verwundern, daß dieser zügelloseste aller italienischen Dichter, da er sich einmal zu dem tragischen Cothurn erhoben hatte, nicht einen von den beliebten niedrig romantischen oder phantastischen Gegenständen, sondern grade einen antiken, ernsten, echt tragischen Stoff aus der Geschichte der kräftigsten römischen Zeit voll glühender Vaterlandsliebe, hohen Sinns und strenger Sitten gewählt habe. Zugleich aber zeigt die höchst bedeutende Ausführung, trotz einiger Auswüchse im Styl, die am Ende meist von einer überkräftigen Natur herrühren, was dieser Mann für Italien hätte werden können, wenn sein Geist eine andre Richtung genommen und sich nicht in die tiefste Gemeinheit versenkt hätte. Das Stück behandelt den Kampf der Horatier und Curiatier, ziemlich genau nach der Geschichte des Livius. Der erste Akt beginnt mit der Wahl der sechs Kämpfer. Die Freude des alten Horatius wird durch den Gedanken getrübt, daß seine Tochter Celia sich mit einem der drei albanischen Jünglinge vermählen soll und also sein häusliches Glück in Gefahr ist. Celia, von einem Traum erschreckt, beklagt mit ihrer Amme ihr hartes Geschick, das sie zwischen die Brüder und den Geliebten stellt und das ihr Lebensglück vernichtet, welche Partei auch siegen mag. Noch mehr werden ihre Gefühle durch den Befehl ihres Vaters geängstigt, daß sie in den Tempel der Minerva gehen, die Altäre bekränzen und die Göttin um den Sieg der Römer anflehen soll. Der zweite Akt ist voller leidenschaftlicher, erregender Scenen, wie das Opfer des alten Horatius, die Erzählung des Kampfes, des Todes zweier seiner Söhne und des Sieges des dritten, der Jubel der Römer, der mit dem Schmerz der armen Celia so heftig contrastirt, daß sie ihm fast unterliegt, der ihr Alles vor die Seele stellt, was eine Römerin bei dem Sieg des Vaterlands mit hohem Sinn erfüllen kann, der aber über die Trauer der Liebenden so wenig vermag, daß er sie ohnmächtig nach Hause tragen lassen muß. Im folgenden Akt werden die Trophäen an der Thür des Tempels aufgehängt. Celia's Herz wird durch die Unterhaltung zweier Römer über mehrere Einzelheiten des Kampfes noch mehr zerrissen. Sie erkennt unter den Trophäen das Kleid,

das sie selbst gewebt und ihrem Verlobten zum Geschenk gemacht hatte, und küßt es unter schmerzlichen Wehklagen. Der Sieger wird im Triumph hereingebracht, Celia kann ihre Trauer nicht unterdrücken und der erzürnte Bruder ersticht sie. Er wird dafür vor Gericht gefordert. Der König Tullus überträgt die Sache den Duumvirn, welche ihn, trotz ihrer Bewunderung für den Retter des Vaterlands, für schuldig erkennen und die entehrende Strafe des Ruthenstreichens und Hängens über ihn aussprechen. Der alte Horatius vertheidigt ihn mit Feuer und kräftiger Beredsamkeit und der Sohn appellirt an das ganze Volk. Im letzten Akt ist also das Volk auf dem Forum versammelt. Der Vater übernimmt wieder die Vertheidigung des Sohns, und da er an dem Gelingen derselben verzweifelt, bittet er um die Gnade, statt seines letzten Sohnes, den er weinend in seine Arme schließt, sterben zu dürfen. Das Volk wird gerührt und mildert die Todesstrafe dahin, daß er mit verschleiertem Haupt unter dem Joch durchgehen soll. Horatius verwirft mit Unwillen diese Gnade, die ihn entehrt, und mißhandelt den sich nähernden Liktor, um das Volk zu zwingen, ihn zu tödten. Plötzlich entsteht Blitz und Donner, Jupiters Stimme ertönt und befiehlt dem Volk sich ruhig zu verhalten, dem trotzigen Sieger aber, sich der Strafe zu unterwerfen, indem er durch die Genugthuung, die er dem Staat, Gesetz und der Gerechtigkeit gäbe, noch höhern Ruhm erlangen würde. Dieser Stimme gehorcht denn auch Horatius. Die Wahl und Behandlung des Stoffes lassen, wie gesagt, ein bedeutendes Talent erkennen, das sich auch in der kräftigen und ernsten Sprache verräth, und das, wenn es nicht auf so traurige Irrwege gerathen wäre, in der dramatischen Literatur gewiß Epoche gemacht haben würde. Die alten Römer sind lebendig und kräftig charakterisirt, die verschiednen widerstreitenden Gefühlsbewegungen, durch die Collisionen der Ereignisse hervorgebracht, sind sehr geschickt benutzt, den eisernen Sinn noch mehr hervorzuheben, und die Sprache der Leidenschaft ist oft erhaben und hinreißend. Wir fühlen mit der armen Celia den Schmerz über ihr zertrümmertes Glück, das schon verloren ist, noch ehe der Kampf beginnt und welchen Ausgang er auch nehmen möge. Denn, sagt sie,

Perdendosi l'impresa, ognuno in Roma
Altro non perde che la libertà;

Ma io, io, se Roma vince, perdo
Il marito dolcissimo e i cognati.
E vincendo Alba, qual vincer potria,
Oltre il dominio della libertate,
De i fratelli privata mi rimango.

Neben und über ihrer Liebe zum Vaterland herrscht in dem weiblichen Herzen die glühende Liebe zu dem künftigen Gatten, welche die Siegesfreude nicht übertäuben kann, und rührend ist ihre Haltung, als sie den Tod des Verlobten erfahren, sein blutiges Kleid gesehen hat, und besonders als sie vor dem Bruder erscheint, zerstört, nur noch halb lebend, mit aufgelöstem Haar und thränendem Gesicht. Eben so schön ausgeführt ist in dem alten Publius Horatius die Mischung von altem Römersinn und starrer Energie mit der Zärtlichkeit des Vaters, der seinen einzig ihm übrig bleibenden ruhmvollen Sohn vertheidigt und das Mitleid des Volks für ihn anruft. In dem Streit hierüber kommen vortreffliche Stellen vor. „Taub und blind ist das Gesetz", klagen im 4. Akt die Duumvirn. „Wohl, antwortet ihnen Publius, so strafe man meinen Sohn, wenn er der Schwester das Leben geraubt hat; ich selbst, wenn es so wäre, würde ihn strafen."

Duumviri. E che ha fatto il furioso dunque?
Publio. Estinte quelle lagrime insolenti
Che aveano invidia alla romana gloria.

Auch früher schon kommen Grundsätze vor, die man bei dem Aretiner gar nicht suchen würde. Wie der Priester sagt:

Il valore de l'asta e de la spada
E il timore de i riti e de le pene
Non tiene in alto le cittadi magne
Come la riverenza e l'osservanza
De la religione e degl' Iddii.

Oder Publius Horatius:

Nè cupidigia d'uom, nè ardir di stella
Può ciglio alzar dove pon mente Iddio.

Den im Allgemeinen reinen und kräftigen Styl hat der Dichter übrigens nicht ganz von den Ausschweifungen und Sonderbarkeiten frei halten können, die man in seinen leichtsinnigen Werken

so häufig antrifft. Wir geben hiervon nur ein paar Beispiele; im 1. Akt steht das Volk an den Altären betend

Con le ginocchia dell' anima umili,
E con quelle del corpo in terra fisse.

So heißt es im 2. Akt:

Orazio vincitor per la mia lingua
Con la bocca del cor ti bacia in fronte.

Oder im 5. Akt:

e però vuoi
Piuttosto al collo del tuo corpo un laccio,
Che la corda alla gola del tuo nome.

So wird der junge Orazio, als er den Liktor mißhandelt hat, mit den Worten getadelt:

Trascurata insolenzia
Le mani ti fa por della Vittoria
Nel crin della Giustizia.

Allein solche Auswüchse, die doch meistens mehr Fehler eines kräftigen Geistes sind, kommen selten vor, und hätten die Italiener im 16. Jahrhundert nur einige solche selbständige Tragödiendichter gehabt, selbst mit den Fehlern des Aretiners, wie sie ein Dutzend matte Nachahmer der Griechen hatten, so würde sich dieser Zweig ihrer Dichtkunst ganz anders gestaltet haben.

§. 2.

Komödie.

Wir sind in dem frühern Abschnitt bei den Untersuchungen über die Ursprünge scenischer Darstellungen in Italien absichtlich den Mimen, aus welchen sich die eigentliche Nationalkomödie der Italiener, die Commedia dell' arte bildete, aus dem Weg gegangen, weil uns die Verfolgung ihrer Entwicklung und ihrer allmäligen Umwandlung in die Kunstkomödie hier besser am Platz zu sein scheint. Die Komödie im weitesten Sinn war, wie wir in jenem Abschnitt sahen, in Italien nie ausgestorben; die Mimen der Römer waren das eigentliche italienische Volksspiel, das in das römische Leben übergegangen war, aber dieses auch wieder überlebte. Sie widerstanden allen Veränderungen

des Geschmacks, oder nahmen die jedesmalige Richtung der Jahrhunderte in sich auf, und während daher Tragödie und regelmäßige Komödie, ja jede Kunst mit dem römischen Reich auf lange Zeit unterging, um nachher in einem ganz andern, christlichen Element wieder aufzublühen, wurzelten sich die Mimen nur desto fester in dem Charakter des Volkes ein, und die neue durch das Christenthum erhobne Denkweise vermochte ihnen so wenig anzuhaben, daß sie in ihrer Tendenz nicht einmal sittsamer wurden. Bloß in dem ganz engen, niedern und selbst oft gemeinen Kreis des Volkslebens, der Familienscenen, der lächerlichen Stadtanekdoten bewegten sie sich, und alle höhern Interessen, die die Völker rüttelten, Veränderungen in Herrschaft, Politik und Sitten, Uebergänge von Despotie zu republikanischer Freiheit, von Heidenthum zu Christenthum, Alles ging spurlos an ihnen vorüber. Wir finden sie daher im 6. Jahrhundert unter Theodorich neben den Pantomimen in Rom, welche sie dann auch überlebten. Ja sie bestanden noch im 11. bis 13. Jahrhundert zu den Zeiten des h. Thomas von Aquino (Riccoboni, Hist. du théâtre ital.); denn dieser spricht von der histrionatus ars, und untersucht, ob man, ohne in Sünde zu verfallen, die Kunst der Histrionen ausüben könne. Wahrscheinlich waren damals ihre Späße etwas gereinigter, denn Thomas behauptet, daß man ohne Skrupel daran Theil nehmen könne. Er mag dies besonders auch insofern gemeint haben, als die Mimiker auch einem kirchlichen Zweck dienten; denn sie waren nun schon so in den Sinn des Volks verwachsen, daß weder weltliche noch geistliche Richtungen sie vertreiben konnten. Wie sich immer die Gegensätze einander hervorrufen, so bestand auch neben dem Ernst des Mittelalters, den strengen Forderungen der Kirche, dem gewaltigen Stoß der Völker gegen einander, der Tyrannen und Republiken, dem übertriebnen tiefsinnigen Grübeln in Religion und Wissenschaft ein mächtiger Hang zur Lustigkeit und Frivolität, welcher noch besonders bei den Italienern, die die leichtfertigen Sitten des untergehenden Roms geerbt hatten, viel tiefer eingreifen mußte als irgendwo sonst. Wie sich hier die Lustigkeit immer gern mit der Zügellosigkeit und Indecenz verband, sieht man gleich von Anfang der italienischen Poesie an manchen Liedern der italienischen Troubadours, an Boccaccio und

seinen Nachfolgern in der Novelle und dem Schwank, an den vielen burlesken Volkssonetten, und auch sogar die meisten Epen und Ritterromane fallen oft in diesen Ton. Die Posse lehnte sich nun gleich an das Ernsteste, an den religiösen Kultus an und ward zuletzt eines der Hauptelemente der Mysterien und Moralitäten. Sowie die weltlichen Höfe und Großen, so hatten auch die Geistlichen, Klöster und Kirchen ihre Jongleurs und Lustigmacher, die zum kirchlichen Dienst gebraucht wurden, und es läßt sich denken, daß grade hier der Contrast den Schwänken eine Kraft gab, wie sie an den weltlichen Höfen, wo überhaupt nicht viel Ernst herrschte, nicht gefunden werden konnte.

So vereinigten sich die Mimiker mit den Priestern und Mönchen zur Aufführung der Prozessionen und Mysterien, und spielten entweder ihre Rollen in diesen selbst, oder ihre eigenthümlichen Farsen zwischen und nach den Mysterien. Diese Vereinigung mag ziemlich natürlich und von selbst vor sich gegangen sein, da der Klerus, der früher Spiele und Scherze in den Kirchen zugelassen hatte, um das Volk besser in der Devotion zu erhalten, nun im 11. und 12. Jahrhundert selbst thätigen Antheil daran nahm, indem die Priester als Histrionen auftraten, sich maskirten und im Sanctuarium profane Lieder sangen (S. das Kapitel: Cum decorem domus domini in den Dekretalen Gregors IX. Auch aus andern, von Napoli-Signorelli citirten Schriftstellern ist ersichtlich, daß sich die Priester auf Weihnachten und Epiphanias im 12. Jahrhundert maskirten, was im folgenden durch Innocenz III. abgeschafft wurde). Die Rollen der Mimen bei den religiösen Darstellungen waren aber gewöhnlich die des Teufels und der Laster. Denn das physisch und besonders das geistig Häßliche fällt in das Gebiet des Lächerlichen, und es war hier wol zum Theil eine Sache des frommen Eifers, diese Figuren durch die größten Ueberladungen hervorzuheben. Da diese Rollen mehr Freiheit und Kunst zuließen, so mögen sie dem lachlustigen Publikum bald die Hauptsache in den Mysterien gewesen und die ernste Bedeutung der Symbole verloren gegangen sein, und wenn die Mysterien selbst bald durch Entfaltung der größten Pracht besonders nur für die Unterhaltung der Sinne sorgten, so wurde doch noch jeder etwaige tiefere Eindruck gleich durch die ausgelassenste Farse getilgt.

Diese lustigen Stücke scheinen nach und nach in einem hohen Grad ins Schmuzige ausgeartet zu sein, denn im Anfang des 15. Jahrhunderts fand der heilige Antonio, Erzbischof von Florenz, für nothwendig, die Possenreißer aus den Kirchen ganz zu verbannen und den Klerikern die Gemeinschaft mit ihnen zu verbieten, obgleich auch er die Kunst der Histrionen für nothwendig und erlaubt hielt.

Durch die allmälige Trennung von den kirchlichen Elementen wurde die Kunst der Mimen erst wieder recht national ausgebildet und die Grundlage der eigentlichen Volkskomödie oder, wie sie die Italiener nannten, Kunstkomödie, Commedia dell' arte oder a soggetto. Man könnte daher fast sagen, daß die Kirche diese Nationallustbarkeit, die vor ihren Aufzügen bestand und dieselben lange überlebte, eine Zeit lang gestört hat, indem sie sie in ihr Gebiet zog, bis sie endlich genöthigt wurde, sie wieder freizulassen, da sie sie nicht beherrschen konnte. Durch die Mysterien, nicht aus denselben hat sich, wenigstens in Italien, das Drama gebildet. Denn sobald die weltliche Darstellung selbständig wurde, streifte sie sogleich alle Erinnerungen an das Kirchliche ab, und wenn man in andern Ländern wegen der vorherrschend beliebten Wahl biblischer Gegenstände für die Tragödie die Wurzel derselben in den religiösen Darstellungen oder Mysterien suchen kann, so findet sich, die Marianna des Lodovico Dolce ausgenommen, in der ganzen Geschichte der italienischen Tragödie vom 13. bis 17. Jahrhundert kein Stück, welches nur in entfernter Beziehung zum alten oder neuen Testament stünde; sondern die alten Muster und die alte Geschichte haben meist der Tragödie Stoff und Form, der Komödie Form gegeben, und die Kunstkomödie war in ihren rohen Keimen schon vor den Mysterien und hängt unmittelbar mit den alten Mimen und Pantomimen zusammen. Diese Kunstkomödie, die von den Gelehrten lange verachtet, von den großen Theatern und Akademien lange ausgeschlossen wurde und auf öffentlichen Plätzen die originelle italienische Lustigkeit üppig entfaltete, war und blieb der Liebling des Volks und triumphirte über alle Gelehrten und alle Veränderungen der Zeiten und des Geschmacks. Es scheint, daß die Farsen, welche den Mysterien als Nachspiele dienten, ebenfalls wie später die Kunstkomödie von geschickten Schauspielern improvisirt

wurden, und daß sich hieraus die letztere so unmerklich entwickelte, daß der Anfang ihrer Selbständigkeit gar nicht auffiel und daher nicht bekannt ist.

Das wesentliche Merkmal der Kunstkomödie bestand darin, daß die Stücke nicht vollständig mit den die Charaktere entwickelnden Dialogen aufgeschrieben wurden, sondern die Ausführung der Fabel dem Talent der Schauspieler überlassen war. Die Verfasser zeichneten bloß mit wenigen Worten den Gang der Handlung und den Inhalt der Scenen; zwei Abschriften dieses Entwurfs (scenario) wurden an der Seite der Bühne vor dem Anfang des Stücks angeheftet, jeder Schauspieler überlas den Inhalt der Scenen und überließ sich dann auf dem Theater nach dieser Anleitung seinem Witz und seiner glücklichen Laune. Die Darstellungen mußten um so volksthümlicher werden, jemehr die Schauspieler, um Beifall zu erhalten, den Geschmack, die Denkart des Publikums, die Zeitinteressen und die Hauptzüge des Volkscharakters sich zu eigen machen mußten. Zu diesen Hauptzügen gehörte aber damals der aus dem Egoismus hervorgehende Hang zum Spott, die Lust das Lächerliche aufzufassen und der Satire preiszugeben. Wir finden von jeher bei den Italienern die persönliche Satire und ihre burlesken Sonette sind voll Pasquille. Dieser Hang hatte durch die politische Thätigkeit, die Staatsveränderungen, das Aufblühen der Städte, ihre gegenseitige Eifersucht, das Vorherrschen der Bürgerschaften eine besondere Richtung genommen und sich mit dem Municipalpatriotismus verbunden; und während die Gelehrten die Vorliebe für ihren Geburtsort in lebhaften Streitigkeiten über den Namen der Sprache, über die Geburtsstadt großer Dichter und in Municipalgeschichten kundgaben, offenbarte das Volk seinen beschränkten Patriotismus in Neckereien und Satiren einzelner Städte und Distrikte gegen einander und übte selbst in der Politik sein Talent, das Lächerliche aufzufinden und darzustellen. Ich möchte fast geneigt sein, hier ebenfalls wie früher schon mehrmals die Erweiterung zu erblicken, welche das Alles durchdringende Christenthum in dem Anschauungs- und Gedankenkreis der modernen Völker hervorgebracht hat. Auch unter den vielen griechischen Staaten herrschte eine große Eifersucht, die griechische Komödie erreichte ihren Gipfel, als diese politische

Eifersucht auch auf den höchsten Grad gestiegen war und einen fürchterlichen Bürgerkrieg entzündet hatte. Aber die athenische Komödie blieb ganz in dem Bezirk ihrer Stadt, in den Sitten und Fehlern ihrer Einwohner, den Einrichtungen des eignen Staats, ihre Satire schweifte nie über die Grenze des Gebiets hinaus, sondern hielt sich an das zunächst Stehende, selbst nur an noch lebende berühmte oder auf irgend eine Art hervorragende Männer. Die italienische Kunstkomödie konnte nicht lange in diesem engen Kreis verweilen, in dem sie sich gewiß im Anfang auch bewegt hatte, und obgleich die verwickelten politischen und kirchlichen Zustände die einzelnen Städte durchaus auf sich selbst beschränkt hatten, so schweifte doch Alles, was in das geistige und Kunstgebiet gehörte, in viel weitern Regionen herum, und der vom Christenthum gewonnene höhere Standpunkt gab eine breitere Grundlage. Nicht einzelne Städte oder kleine Vorfälle, sondern ganz Italien mußte der Satire dienen, und sie ging noch weiter und geißelte Charaktere, die sich in Italien durch fremde weitgelegene Beziehungen gebildet hatten, wie den Neapolitaner wegen seines spanischen Stolzes oder den Venetianer in Bezug auf seinen Welthandel.

Unter den Städten, die durch ihre politischen Verhältnisse in eine einseitige Charakterbildung verfielen, traten bald einige hervor, in denen gewisse Stände der Satire und dem Spott besondere Blößen gaben, wie in Bologna der steife Gelehrtenstand, in Rom die Stutzerklasse, in Neapel der übermüthige Herr von der herrschenden spanischen Partei. Man faßte nun alles Lächerliche und Auszeichnende aus jedem der so bekannten Stände in einen Typus zusammen und machte daraus eine stehende Rolle in den improvisirten Komödien zu großer Ergötzung des Volks. Nach und nach kamen viele solcher stehenden Rollen zusammen, wodurch sich schon eine ziemlich verwickelte Handlung durchführen ließ, und die durch die Verschiedenheit der scharf ausgeprägten Charaktere dem Stück eine ungemeine Lebendigkeit gaben. Die bekanntesten unter diesen Charakteren waren Pantalone, der venetianische Kaufmann, gewöhnlich etwas knauserig; Balanzoni, der pedantische Doktor aus Bologna, ein gelehrter Schwätzer; Brighella, der Kuppler aus Ferrara; Pulcinello, der Spaßvogel aus Acerra in Apulien; Pascariello, ein grober Alter

aus Neapel, der seine Sätze immer mit großem Wortschwall anfing, aber nie zu Ende brachte; Giangurgulo und Coviello, zwei grobe Kerle aus Calabrien; Beltramo, ein Pinsel aus Mailand; Arlecchino, der drollige, malitiöse Bediente aus Bergamo; Gelsomino, der römische Stutzer; Kapitän Spavento, der spanische Renommist aus Neapel. Da diese Typen in jedem Stück vorkamen, so hatte jeder Schauspieler immer dieselbe Rolle; er brauchte sich in den gegebnen Charakter nur recht einzustudiren, und man begreift, daß gute und witzige Schauspieler ihrer Rolle einen Grad der Vollkommenheit geben konnten, daß selbst die Gelehrten sich von diesen Darstellungen hinreißen ließen, aber ebenso, daß diese Darstellungen ganz im Sinn des Volks waren und sich in dessen Geschmack immer fester setzten. Die verschiedenen Personen hatten besondre Masken, woran sie sogleich kenntlich waren. Die auch in Deutschland bekannteste dieser Masken, die sich dort bis ins vorige Jahrhundert erhalten hat, ist die des Arlecchino, dessen aus vielen bunten Lappen zusammengesetztes Kleid schon von den römischen Mimen abstammte und dort Cento hieß, der aber durch eine schwarze Larve das Schweinefett ersetzte, womit man sich früher das Gesicht färbte.

Die im Anfang des 16. Jahrhunderts aufkommende regelmäßige Komödie that diesen improvisirten Stücken in der Gunst des großen Publikums keinen Eintrag, da jene in dem Kreis der Gelehrten abgeschlossen blieb. Aber einige talentvolle Direktoren solcher herumziehenden Truppen benutzten die Bekanntschaft mit den gelehrten Komödien, um auch in ihre Stücke einen kunstmäßigern Plan, eine gehörige Intrigue, Verwicklung und Auflösung der Handlung zu bringen. Dagegen war die Kunstkomödie eine Schule für gute Schauspieler, und die Improvisatoren, welche einmal bei dem Volk einigen Ruhm erlangt hatten, wurden dann auch von den Gelehrten gewählt, um ihre Tragödien aufzuführen, und ihrem guten Spiel verdankten diese sehr oft den Erfolg ihrer Werke. Während man in Deutschland die Sache mit mehr Innigkeit, Ernst und Religiosität betrieb, während man dort das Aufführen der Komödie als ein Unterrichtsmittel betrachtete und große Gelehrte zu diesem Zweck lateinische Schauspiele für die Jugend schrieben, war es in Italien grade umgekehrt; dort galt die Kunst bloß als ihr eigner Zweck; man

errichtete im Gegentheil Schulen, um gute Schauspieler zu bilden, und die meisten Akademien bildeten sich in dieser Absicht. Auch sind uns noch viele Namen von berühmten Schauspielern aufbehalten, welche meistens auch zugleich Improvisatoren waren. Arsilli nennt unter den römischen Dichtern seiner Zeit einen gewissen Gallo, welcher durch seinen Vortrag tragischer Rollen einen großen Ruf erlangt hatte. Ein gewisser Genovese erhielt den Beinamen Kaiser, weil sein Ruhm sich auf die Rolle des Constantin in einem Drama gründete. Der berühmteste unter ihnen war Tommaso Inghirami von Volterra (geb. 1470), der den Namen Phädra erhielt, weil er schon im 13. Jahre in Rom durch die ausgezeichnete Darstellung dieser Rolle in dem Hippolith des Seneca die allgemeine Bewunderung erregte und den sogar Erasmus in seinen Briefen (epist. Tom. I, p. 671) den Cicero seiner Zeit nannte. Zur Bezeichnung der durch die sonderbarsten Extreme merkwürdigen Zeit und zu besserer Erklärung aller der auffallenden Erscheinungen in der Literatur seien hier besonders zwei Schauspieler genannt, Giovanpaolo Trapolino, welcher, nachdem er lange ein beliebter und ausgelassener Komiker war, sein Leben in einer Einsiedelei 1530 beschloß, und Bartolommeo Carosi, dessen Lebenslauf eine Kette von Sonderbarkeiten ist. Er war geboren in Siena 1488, trieb zuerst die Fechtkunst, und zwar mit solcher Auszeichnung, daß er von dem Degen den Beinamen Brandano erhielt. Darauf ging er zum Theater über und spielte in Mysterien und Farsen mit. Die Rolle des guten Schächers, die er bei einer Darstellung der Passion Christi spielte, machte einen so tiefen Eindruck auf ihn selbst, daß er diese Laufbahn für immer verließ und sich nur mit der Bekehrung und Besserung des Volks beschäftigte. Die Plünderung Roms sagte er dem Papst Clemens VII. voraus, der ihn dafür binden und in die Tiber werfen ließ. Er rettete sich und zog von nun an durch die Straßen Roms, predigte dem Volk, das ihn das Feuer Christi nannte, das Wort Gottes, ermahnte zur Buße und gelangte zum Ruf eines Heiligen. — Ein gewisser Francesco Chärea, der sich um die Einführung der improvisirten Komödie in Venedig sehr verdient gemacht hatte, erhielt seinen Terenzischen Beinamen von der glänzend dargestellten Rolle im Eunuch. Auch Sebastiano Clarignano war ein berühmter Schau-

spieler und von Giraldi besonders ausgezeichnet, da er es hauptsächlich war, der den Erfolg von dessen Orbecche sicherte. Noch berühmter, und selbst auch in Frankreich, war Giambattista Verato, ein Komiker aus Ferrara, der selbst von Tasso und Guarini besungen wurde.

Eine eigentliche Geschichte der Kunstkomödie, die für die Sitten jener Zeit so interessant wäre, läßt sich leider nicht geben, weil die Hauptsache derselben in vorübergehenden Einfällen der einzelnen Masken bestand, wovon natürlich keine schriftliche Spur übrig geblieben ist und sich also ein Fortgang nicht nachweisen läßt. Ein Abkömmling derselben, natürlich mit den Einschränkungen, die jetzt die Sittenpolizei fordert, besteht noch immer in Italien, wo die stehenden Masken des Stenterello in Florenz und des Cassandrino in Rom noch jedes Jahr im Carnaval das Volk ergötzen. Eine Hauptepoche machte im 16. Jahrhundert Flaminio Scala. Er führte eigentlich die Sitte wieder ein, den Plan des ganzen Stücks und den Inhalt und die Folge der Scenen aufzuzeichnen, und er ist auch der erste, der solche Plane in Druck gegeben hat. Man hat von ihm Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la Ricreazione comica, boschereccia e tragica, divisa in cinquanta giornate. Venezia 1611. Da er ein fruchtbarer und talentvoller Erfinder und von witzigen Spielern und feurigen Improvisatoren unterstützt war, so brachte er die Kunstkomödie, selbst während der relativ klassischen Periode der regelmäßigen, in hohen Schwung. Mit gleichem Eifer arbeitete an der Vervollkommnung seiner Kunst der Komiker Francesco Andreini aus Pistoja, Vater des Dichters und Schauspielers Giambattista Andreini, der durch sein Drama Adam dem Milton die Idee seines Verlornen Paradieses gab. Er war in mehreren Sprachen bewandert und zeigte gleiches Geschick in mehreren Rollen, am beliebtesten aber war er in der des neapolitanischen Kapitäns Spavento. Er errichtete nach und nach eine dramatische Schule und sammelte eine Gesellschaft tüchtiger Schauspieler um sich, die sich den Namen der Gelosi gab. Mit ihr zog er durch ganz Italien und erntete überall vielen Ruhm, wozu auch besonders seine Gattin Isabella, eine ausgezeichnete Schauspielerin, beitrug. Er zog auch nach Paris, wo er so große Anerkennung fand, daß Heinrich III. ihn und seine

Gesellschaft 1577 als stehende Truppe mit Privilegien engagirte. Sie spielten im Palais Bourbon, und zwar mit solchem Zulauf, daß, wie ein damaliges Journal sagt, vier der besten Prediger zusammengenommen keinen gleichen aufweisen konnten. Als er auf der Rückreise in sein Vaterland seine Frau verloren hatte, zog er sich vom Theater zurück, suchte aber immer noch mittelbar dafür zu wirken, besonders für die Rolle des Spavento, und gab daher 1607 Le bravure del Capitano Spavento in Venedig in Druck, die nachher noch zweimal aufgelegt wurden und denen 1618 ein zweiter Theil folgte. Man hat von ihm auch zwei Favole boschereccie: L'ingannata Proserpina und l'Alterezza di Narciso.

Von diesen Gelosi trennten sich später einige Schauspieler, nahmen den Namen Confidenti an und gaben auch Darstellungen in Paris, unter welchen Apostolo Zeno das Pastoraldrama Fiammella von dem Veronesen Bartolommeo de' Rossi nennt. Einer der besten Schauspieler dieser Confidenti war der Neapolitaner Fabrizio de' Fornaris (um 1570), dessen Hauptrolle die des renommirenden Kapitäns war. Er sprach seine Rolle meist spanisch und nannte sich Capitano Coccodrillo. Wir theilen, um überhaupt eine Idee von der Behandlung dieses damals sehr beliebten Charakters zu geben, eine Erzählung des Kapitäns von seiner Bravour mit, die sich in dem noch vorhandnen Lustspiel L'Angelica in der 4. Scene des 1. Aktes findet: Combattiendo yo vinò una bala d'artilleria y me diò ne la bocca y me saccò da ella dos dientes como veys sin hazer me otro mal. Yo tomo esta bala en las manos y la vuoelvo à tras contra los enemigos y doy en una torre adonde havia mil y quinientos soldados y la heche portierra con mattar todos los soldados la hize convertir en polvo, ne aun quedò sennal adonde stava. Cleofila viendo mi braveza me vinò encontra con la espada por mattarme, yo paro con mi espada y le corto al brazo y l'hecho per tierra con toda la espada, y despues la tomo per los cabellos y la hecho con tal furia azia al zielo quellegada al fuso del hemispero lo rompe y entra nel quinto zielo y halla Marte que jugava a taroque con Venus y le rompe la cabeça; Venus empieza a critar ajudo,

ajudo; todos los Dioses del zielo espantados llamavan à Jove que lo soccoriesse; Jove viendo Marte por tierra espantado desto viene à su ventana, quando yo rodeando mi espada contra los enemigos parezia al fuego que salia della un nuovo Mongibello. Dixo, ninguno de vos otros diga nada, porque el que ha mattado Marte ha sido el Capitan Coccodrillo, y agora sta enojado podria venir enel zielo y mattarnos todos. — Dies war indessen nicht die erste Einführung der italienischen Komödie in Frankreich, denn schon 1548 wurde in Lyon vor Heinrich II. und Katharina de' Medici die Calandria des Kardinals Bibbiena mit großer Pracht aufgeführt. Auch im südlichen Deutschland, besonders in Baiern, wurde nach der Mitte des 16. Jahrhunderts die Kunstkomödie eingeführt und war zu den Zeiten Ferdinands I. und Maximilians II. eine Hauptbelustigung. In München führten sie sogar Edelleute ganz im venetianischen Geschmack und mit den Dialekten des Arlecchino, Pantalone, Doktors und Brighella auf (Denina, Vicende della Letter. I, 245).

Allmälig kam auch der Gebrauch auf, die verschiednen Masken, jede in ihrem besondern Dialekt reden zu lassen. Einige glauben, daß diese Neuerung durch den als Schauspieler und Schauspieldichter berühmten Angelo Beolco aus Padua († 1542), der unter dem Namen Ruzzante bekannter ist, eingeführt wurde, Andere, wie Quadrio, daß sie schon vor diesem bestanden habe. Gewiß aber ist, daß ihr Ruzzante durch sein und seiner Gesellschaft vortreffliches Spiel und seine originellen Komödien voll treffender Sittenmalerei einen solchen Beifall verschaffte, daß sie nachher immer beibehalten wurde. Der beste seiner Nachahmer, der so wie er mehrere Komödien in verschiednen Dialekten im Druck hinterlassen hat, war Andrea Calmo aus Venedig († 1571). Später aber zeigten sich die Schwächen und Mängel der Nachahmung. Was unter Ruzzante's geistvoller Behandlung die Lebendigkeit der Darstellungen und das Vergnügen an denselben erhöhte, wurde unter ungeschickten Händen eine Quelle der Plattheit; denn in die bäurische Sprache wurden gar bald auch bäurische und pöbelhafte Sitten eingekleidet. Dazu kam, daß die Kunstkomödie, die vom Beifall des Publikums lebte, auch der allgemeinen Ausgelassenheit und Unzüchtigkeit

huldigen mußte und zwar in den gröbsten Uebertreibungen. Aus den ganz zügellosen Unanständigkeiten, an welchen sich die höchsten Stände und selbst Kardinäle und Päpste in den gelehrten Komödien ergötzten, läßt sich ahnen, was hier dem großen Haufen aufgetischt worden sein mag. Es half wol etwas, aber gewiß nicht viel, daß der vortreffliche Karl Borromeo ein strenges Edikt gegen diese Mißbräuche erließ und die dramatischen Plane (scenari) einer Censur unterwarf [1]). Wenn er sie nur auf der Höhe der regelmäßigen Komödien lassen mußte, so war es schon schlimm genug.

Neben diesen originellen Darstellungen entstand nun im im Anfang des 16. Jahrhunderts das, was die Italiener ihre gelehrte Komödie, **Commedia erudita**, nennen, und leider ist sie bei ihnen wie das Trauerspiel, mit wenigen Ausnahmen, immer eine **erudita** geblieben, d. h. eine Komödie, deren Hauptverdienst in die genaue Befolgung der aristotelischen Regeln und der römischen Muster gesetzt wurde. Schon im 15. Jahrhundert hatte

---

1) Dieser Umstand wird von Bartoli (**Comici italiani I.**) so erzählt: Adriano Valerini machte als Chef einer Komödiantentruppe in Verona vieles Aufsehen. Der Gouverneur von Mailand berief ihn daher 1583 in seine Residenz, um dort eine Reihe Vorstellungen zu geben. Valerini ging mit seiner Gesellschaft hin; aber nach der ersten Vorstellung wurde die Erlaubniß aufgehoben, und er erhielt Geld, um nach Verona zurückzukehren. Als er den Grund einer solchen Kränkung wissen wollte, erhielt er vom Gouverneur zur Antwort, er habe erfahren, daß die Komödie eine Todsünde sei, nach dem, was der Erzbischof Karl Borommeo darüber geschrieben habe. Valerini versuchte eine lange Vertheidigung seiner Komödie, und der Gouverneur sagte ihm endlich, er solle zum Kardinal gehen, und wenn er von diesem eine Entscheidung zu seinen Gunsten erlangen könne, so würde er, der Gouverneur, sehr gerne in sein Theater kommen. Der „Santo Porporato" beschloß auf Valerini's Vorstellungen, daß in seiner Diöcese Komödie gespielt werden dürfe, aber mit den drei Einschränkungen der Zeit, des Orts und der Personen, nach den Vorschriften des heiligen Thomas von Aquino; die Zeit dürfe nicht die Fastenzeit sein, der Ort kein heiliger und die Personen keine Geistliche. Dann verordnete er noch, daß täglich die Scenarii ihm zur Ansicht gebracht werden müßten, und so wurden von ihm und seinem Amt viele Komödien unterschrieben. Aber schon nach einiger Zeit hatte das erzbischöfliche Amt zu viel andre Geschäfte und begnügte sich mit Valerini's Versicherung, daß die folgenden Komödien nicht weniger ehrbar als die vorgezeigten wären.

die Bekanntschaft mit der alten Literatur den Geschmack am Lustspiel erweckt und die Stücke des Plautus und Terenz wurden in vielen Städten theils in der Ursprache, theils in Uebersetzungen mit aller Sorgfalt und Pracht aufgeführt. Terenz erhielt sich in der Ursprache auf der Bühne bis nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, wo der Kardinal Ippolito d'Este von einigen jungen Edelleuten dessen Phormio darstellen ließ, wozu Muret den Prolog dichtete. Diese lateinischen Lustspiele erweckten einen außerordentlichen Wetteifer unter den gelehrten und den höchsten Ständen, und es bildeten sich unzählige Akademien, die bloß den Zweck hatten, diese Kunst auf der Grundlage der Alten weiter auszubilden. Leider aber waren grade die Akademien, wie es sich auch schon bei dem Trauerspiel offenbarte, die schlechtesten Pflegerinnen der Kunst, und es war das Schicksal der Italiener, auch in der Komödie auf der Grundlage stehen zu bleiben. Sie vermochten ihre Muster nur in der unbändigen Ausgelassenheit zu übertreffen. In dieser kamen die Darstellungen der Akademien ganz mit denen der Kunstkomödie überein, während sich sonst die Akademiker gern das Ansehen gaben, die letztere dem Volk zu überlassen und nur für Gelehrte und Höfe zu arbeiten. Die Aufführung terenzischer und plautinischer Stücke führte natürlich bald zu der Idee, auch moderne Fabeln und spaßhafte Vorfälle zu dramatisiren und bekannte Charaktere der Gegenwart dem Gelächter preiszugeben, und die Farsen der Kunstkomödie mögen wol die Akademiker mehr, als sich jetzt nachweisen läßt, von den Lateinern abgebracht und ihnen den neuen Weg gebahnt haben.

Die erste bekannte dieser Akademien war die der Rohen (de' Rozzi) in Siena. Ein langer Katalog ihrer meist in sanesischem Dialekt abgefaßten und mit schmuzigen Sprüchwörtern und Redensarten gewürzten Farsen und Komödien, wenn man sie so nennen will, gibt einen Beweis ihrer Thätigkeit, sowie ihre platten und unzüchtigen Späße den Stand ihrer Kunst bezeichnen. Doch grade das letzte war in jenen Zeiten eine Empfehlung; sie gelangten zu solchem Ruhm, daß der Papst Leo X., dessen Hof überhaupt mehr weltlichen als geistlichen Anstrich hatte, sie jährlich nach Rom berief, um sich mit dem heiligen Collegio an ihren Darstellungen zu ergötzen, was ihm zuweilen

auch der Kaiser Karl V. nachmachte. Der Kunsteifer steckte noch andre Sanesen an, welche ihm in Privatvereinen nachhingen, und außer den Rozzi bestanden in Siena später noch zwei Akademien zur Beförderung des Theaters, die der Betäubten (Intronati), von deren Mitgliedern noch sechs gedruckte Komödien übrig sind, die vor Kaisern und Fürsten aufgeführt wurden, und die Akademie der Albernen (Insipidi). Da die Lust am Theater bald allgemein wurde, so war überhaupt in Italien fast keine Stadt und kein Flecken, die nicht ihre Akademie mit irgend einem einfältigen Namen gezählt hätte, deren Beruf die Bearbeitung oder Erfindung alter und neuer Lustspiele war. Um die bis in die untersten Stände verbreitete Lust an Komödien, die in eine wahre Sucht ausartete, und auch das allgemeine Geschick darin zu begreifen, muß man die Geschichte lesen, welche Pietro Aretino (Ragionamenti, Parte II.) erzählt, wie die Dichter Molza und Tolommei einen Versuch machen wollten, daher eine Komödie dichteten, und den Bedienten, Köchen und Stallknechten des Kardinals Hippolith von Este, an dessen Hof sie waren, die Rollen derselben einzustudiren gaben, und wie diese so gut ihre Lehren benutzten und die Komödie so gut aufführten, daß ganz Rom herzulief und das Gedränge so groß war, daß man, um Tumult zu verhüten, Wachen an die Thüren stellen mußte. Die bekanntesten Akademien außer den Sanesischen waren damals die Accademia Olimpica in Vicenza und besonders drei in Florenz, welche um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden, die Befeuerten (Infocati), die Unbeweglichen (Immobili) und die sich Erhebenden (Sorgenti), wozu in Florenz später noch mehrere kamen. Jede Akademie hatte ihr eignes Theater und bemühte sich dasselbe vor den andern berühmt zu machen. Dies war natürlich die große Zeit der Schauspieler, und aus dem Werke des Francesco Bartoli (Notizie istoriche de' Comici italiani, 2 Vol.) läßt sich ersehen, wie bedeutend ihr Einfluß in damaliger Zeit, aber auch wie groß ihre Thätigkeit war. Diese Akademien bestehen noch heutiges Tags in Italien, und wenn die Mitglieder auch nicht mehr selbst die Schauspiele aufführen, sondern die Bühne an Unternehmer (Impresari) vermiethen, so sind sie doch noch immer im Besitz des Theaters, das nach ihnen genannt wird, jeder Akademiker gibt eine jährliche

Summe für die Unterhaltung und hat dafür seine Loge in der besten Reihe, und dies Recht erbt in den Familien vom Vater auf den Sohn, oder kann auch an Andre verkauft werden, die dann als Akademiker eintreten.

Daß dieser Wetteifer eine große Produktivität in allen Arten von Theaterstücken erzeugen mußte, ist erklärlich; aber doch muß man über die Menge derselben erstaunen, die sich in den Verzeichnissen aus jener Zeit finden, wonach im 16. und 17. Jahrhundert ungefähr 5000 gedruckt wurden und sich in der Bibliothek des Apostolo Zeno allein ein Katalog derselben von 4000 Nummern findet. Ungeachtet dieses Eifers ist aber das italienische Lustspiel nicht weiter gekommen. Alle Komödien haben ungefähr dieselbe Physiognomie, fast alle sind eine mehr oder weniger vollkommne Nachahmung des Plautus und Terenz, vorzüglich aber des erstern. Sogar der Prolog und die Verabschiedung der Zuhörer fehlen nicht. Es war derselbe gelehrte Enthusiasmus für das Alterthum, der auch die Komödie wie die Tragödie in ihrer nationalen Ausbildung hemmte. Man entlehnte von den Römern bald die ganze Fabel, bald einzelne Intriguen, Sentenzen und Charaktere. Wol kein Volk hat den Terenz und Plautus so vielfach herausgegeben, übersetzt und nachgeahmt als die Italiener. Von der letzten Hälfte des 15. bis zu Ende des 16. Jahrhunderts ließe sich eine lange Geschichte von den Bearbeitungen dieser beiden Dichter geben, wobei übrigens besonders Norditalien betheiligt wäre. Die Akademie des Pomponius Lätus in Rom, die Akademien in Siena, Florenz, Vicenza, Mantua, Venedig, Ferrara, Mailand, Padua bildeten sich anfangs nur zum Behuf der Aufführungen der römischen Lustspiele. Daher kamen schon 1470 in Mailand und 1472 in Rom die sämmtlichen Werke des Terenz im Druck heraus, während in dem letztern Jahr in Venedig der Plautus gedruckt wurde. In derselben Stadt allein erschienen dann von 1487 bis 1588 fünf oder sechs Ausgaben des Terenz, 1565 eine in Florenz und dort wurde auch im 16. Jahrhundert zweimal der Plautus herausgegeben. Die Uebersetzungen und Nachahmungen dieser Dichter aber sind kaum zu übersehen. Der Terenz ward zweimal im 16. Jahrhundert in Venedig vollständig übersetzt, außerdem noch der Eunuch dreimal in Venedig und Vicenza, die Adelphi zweimal in

Venedig und Mantua und die Andria einmal in Venedig. Dagegen warf man sich mit besonderm Eifer auf einzelne Lustspiele des Plautus, die für lange Zeit Lieblingsstücke der Italiener blieben. Man weiß, mit welcher Pracht die Menächmen 1486 in Ferrara aufgeführt wurden, an deren Uebersetzung der Herzog selbst mithalf. Sie wurden später noch in Venedig übersetzt, am meisten aber frei bearbeitet und lagen vielen Lustspielen, der Calandria des Bibbiena, der Moglie des Cecchi, den Lucidi und der Trinuzia des Firenzuola, den Simillimi des Trissino und vielen andern zu Grund. Die Asinaria wurde 1514 zweimal zu Venedig übersetzt; der Amphitruo übersetzt von Collenuccio und nachgeahmt von Dolce in seinem Marito; die Casina 1530 in Venedig von Berrardo übersetzt und von Machiavelli in seiner Clizia, von Gelli in seinem Errore bearbeitet; die Mostellaria, Cistellaria, Trinummus, Miles gloriosus wurden noch vielfach von Cecchi, Dolce, Bentivoglio, Galli, Alamanni u. A. frei bearbeitet.

Doch brachte die Komödie ihrer Natur nach den Vorzug vor dem Trauerspiel mit sich, daß die Erfindungen, wenn sie Wirkung machen sollten, auf ihre Zeit angepaßt sein mußten. Man ließ wenigstens eine alte vergangne und nicht recht verstandne Zeit und die Mythologie zum großen Theil bei Seite und hielt sich an die Gegenwart, und wenn diese auch mitunter in die plautinische Form gezwängt wurde, so behielt das Stück doch das Interesse der frischen Lebendigkeit. Freilich konnten die Italiener sich immer nur mit Mühe und nie ganz vollständig dem Gängelband der Alten entziehen, und die bessern Dichter kamen alle auf diesem Weg zu ihren originalen Erfindungen. Dies läßt sich an Ariost ziemlich deutlich nachweisen. Seine ersten zwei Stücke, die er in der Jugend schrieb, sind noch ängstlich dem Plautus und Terenz nachgeahmt; die Personen der römischen Komödie, Sklaven, Parasiten, Ammen und Abenteurer machen die Intrigue und den Knoten des Stücks. In dem ersten, der Cassaria, ist er aber noch so sehr Schüler der Alten, daß er die Gespräche, Intriguen, Handlungen und Sitten noch nicht auf einen neuern Ort noch auf seine Zeit anwenden kann und daher für sein ganz allgemeines Lustspiel gleichsam eine ganz allgemeine allegorische Scene sucht; er verlegt daher die Handlung

auf die griechische Insel Metelino, wohin die Sitten, die in seiner Fabel vorkommen, eben so gut wie andre passen können. Im zweiten Stück, den Suppositi, ist schon ein Fortschritt zu sehen. Er hat das Lustspiel in die Gegenwart versetzt, wohin es gehört. Der Ort der Handlung ist Ferrara, die Zeit ist das Jahr der Einnahme von Otranto durch die Türken. Hier entsteht freilich ein Zwiespalt zwischen der modernen Intrigue in Ferrara und den alten Personen und Sitten der römischen Komödie. Dies wurde aber in seinen spätern Lustspielen immer mehr ausgeglichen, und besonders in seinem Negromante trat das Volksthümliche, der Spott und die Satire, mit aller Kraft hervor. Dies ist überhaupt die Geschichte der kurzen Entwicklung der italienischen Komödie bis zu ihrer bessern Zeit. Sie trat sogleich ein, als das Lustspiel der Satire diente und dadurch eine nationalere Färbung erhielt, ja sich durch beißende Neckereien etwas der Kunstkomödie zu nähern anfing. Dies mag wol auch grade zu der Zeit geschehen sein, als es sich dem Schooße der Akademien entwand und bezahlte Truppen vor einem größern Publikum spielten, das dem gelehrten Geschmack nicht grade huldigte, sondern Berücksichtigung seiner Neigungen und Interessen verlangte.

Die blühendste Epoche für das Lustspiel der Italiener war die Zeit ihrer höchsten nationalen Ausbildung, die eben damals auch ihre unabänderliche Form angenommen hat. Nach dieser nationalen Form, die damals allein möglich war, mußte sich auch die Form der Komödie richten, und in ihr allein, so lange sie darin bestehen konnte, hat sie ein kurzes kräftiges Dasein gehabt. Wenn man ihre Geschichte nach dieser Zeit betrachtet, so sieht man bis zum 18. Jahrhundert ein beständiges Sinken und Ermatten, und dies mag seinen Grund darin haben, daß die Hauptzüge des Volkscharakters, während die durch sie bedingte nationale Form starr beibehalten wurde, längst geschwächt oder ganz unterdrückt waren, und daher die spätern Komödiendichter, statt aus dem überströmenden Volksgefühl herauszudichten, sich in den leeren Formen der Convenienz herumtrieben. Man betrachte nur die matten, aber sehr moralischen und anständigen Stücke des Goldoni, der mit allem seinem Fleiß doch nicht die Kunstkomödie vertreiben konnte, obgleich diese auch in der lang gebrauchten Form matt geworden war. Auf der ganzen Komödie nach der

Mitte des 16. Jahrhunderts drückt schwer das Gewicht des völligen Stillstands in Politik, Religion und socialem Leben, und dieser Stillstand wurde durch den Sieg der Hierarchie hervorgebracht.

Das nationale Leben der Italiener im Anfang des 16. Jahrhunderts war nun allerdings beschränkt genug, aber es genügte der Mehrzahl derselben. Sie fanden in der Art, wie sie ihre geistigen und socialen Bedürfnisse befriedigen konnten, eine vollkommne Behaglichkeit und erhoben sich in dieser zu einer gewissen Kraft. Einige höher strebende und kühnere Geister, die sich, eingedenk der alten ruhmreichen Zeit, mit der bestehenden kirchlichen und politischen Ordnung nicht vertragen konnten, waren in ihren Versuchen, den letzten für eine lange Zeit, verunglückt, die republikanischen Gährungen in Florenz waren niedergeschlagen und die Reformationsideen von der Inquisition ausgebrannt worden. Wenn daher mitten in der allgemeinen Gesunkenheit, Verweichlichung und feigen Unterwerfung unter geistlichen und weltlichen Druck sich eine gewisse Thatkräftigkeit entwickeln wollte, wie dies an der geistigen Regsamkeit in der Zeit zwischen Pulci und Machiavell unverkennbar ist, so wurden solche Bestrebungen noch zu des florentinischen Sekretärs Lebzeiten vollständig unterdrückt, wozu die jahrhundertelang in einen gewissen engen Kreis gezwängte Natur der großen Menge nur zu gut mithalf. So gerieth man in dem staatlichen Leben allgemein in den Zustand, welcher den Machiavell an der Wiederaufrichtung seines Vaterlands ohne den außerordentlichen Weg, den er in seinem „Principe" vorschlug, völlig verzweifeln ließ. „Ich schließe zuletzt," schreibt dieser einmal in einem seiner Briefe, zu der Zeit, als Mailand von den kaiserlichen Truppen besetzt war, „ich schließe zuletzt, daß von diesseits nie etwas Ehrenvolles und Kräftiges geschehen werde, um sich zu retten oder gerechtfertigt zu sterben: so furchtsam sehe ich die Bürger und so abgeneigt, dem, der sie verschlingen wird, Widerstand zu leisten."[1]) Dieser größte Florentiner seiner Zeit ist auch vielleicht der einzige noch gewesen,

1) Francesco Guicciardini antwortet ihm hierauf in ähnlicher Weise: „Wenn ich mich nicht täusche, werden Alle die schlimmen Folgen des Friedens besser erkennen, wenn die gelegne Zeit zum Krieg vorüber ist. Nie habe ich einen Menschen gesehen, der beim Herannahen eines Gewitters nicht gesucht hätte sich ein Obdach zu bereiten, außer uns, die wir es auf offner

der immer auf die politische Größe des alten Roms als ein Muster und auf die altrömischen Einrichtungen als die echtitalienischen hinwies und alle seine Kraft aufbot, durch Vorschläge, Lehren und Warnungen Italien aus der Schlaffheit und Gesunkenheit zu erretten. Die ganze Nation hatte sich durch die lange Gewohnheit ihre Thätigkeit immer mehr vergeistigt, die Gelehrten bearbeiteten viel mehr als früher das Alterthum, aber in ganz andrer Weise; sie dachten nicht mehr daran, wie zu Dante's Zeit oder noch früher, eine praktische Anwendung ihrer Studien auf ihre Zeit zu machen, die römische Größe, die sie bewunderten, in ihrem Volk wieder auferstehen zu lassen, mit welchen Ideen sich noch Petrarca eine große Popularität zu verschaffen wußte, ja nicht einmal mehr in Allegorien, was nur noch Machiavell that, ihren Zeitgenossen die Gefahr des Untergehens durch Weichheit und Unthätigkeit vorzustellen. Die Mehrzahl accomodirte sich mit den Zuständen, fügte sich willig unter die Gewalten, fand Vortheil und Genuß in der Unthätigkeit, und bildete das, was ihr von Nationalität erlaubt wurde, mit um so mehr Kraft aus. So ward das 16. Jahrhundert die schönste Zeit der Kunst, für die das ganze Volk begeistert war, die Malerei gedieh zu einer bis jetzt noch unerreichten Höhe und die Musik beherrschte die Gemüther so sehr, daß sie der Dichtkunst schadete. Dazu kam der Handel, der nebst den Spekulationen der Hierarchie unermeßliche Reichthümer in Italien gehäuft hatte. Das hierdurch hervorgebrachte Wohlleben erzeugte wieder eine gewisse Kraft, ein Selbstvertrauen, ein Ueberheben, Eigenschaften, die bei einer gewissen Freiheit und einer tüchtigen Leitung für eine geistige Erhebung und Verbesserung des allgemeinen Zustandes Erstaunliches hätten bewirken können. Da sie aber mit sorgfältiger Ueberwachung in einem engen Kreise niedergehalten wurden, so gingen sie theils in der unbeschränkten bodenlosen Sinnlichkeit unter, theils konnten sie sich nur in der kleinlichen Satire, Parodie, dem Pasquill Luft machen, die in den bessern Komödien vortrefflich ausgebildet sind. Der hauptsächlichste Spott geht

---

Straße unbedeckt erwarten. Wenn daher irgend ein Unglück geschehn ist, werden wir nicht sagen können, es sei uns die Herrschaft genommen worden, sondern sie sei uns schimpflich aus den Händen gefallen."

auf die ehelichen Zustände, wobei sich die tiefe Gesunkenheit der Sitten am meisten offenbart. Es könnte merkwürdig scheinen, daß die Italiener zu einer Zeit, wo sie durch ihre Schwäche und Verweichlichung zu einer politischen Null aufgelöst waren, grade die Komödien des thatkräftigsten Volks zum Muster nahmen, das zu Plautus' Zeit noch ganz nur für seine politische Größe lebte, wenn nicht die Sittenschilderungen in beiden als das Bindemittel erschiene, und es störte dabei die Italiener nicht, daß Plautus seinen Römern die gesunknen Sitten, den Leichtsinn, die Schwäche ihrer Feinde, der Griechen, zu belachen gab, während ihre Komödiendichter an das eigne Herz des Volkes griffen.

Doch war die kurze Zeit der Erhebung, des Heraustretens aus dem erzwungenen engen Geleise, wenn es auch bald wieder unterdrückt wurde, doch von großen Erscheinungen in der Poesie begleitet, aus welchen man, obgleich keine dieser Erscheinungen, den Umständen gemäß, den Stempel der Kunstvollendung an sich tragen, noch bei der kurzen Dauer der Freiheit zu höherer Vervollkommnung der Leistungen führen konnten, doch die große Anlage dieses merkwürdigen Volks erkennen und bewundern kann, die leider gleich unterdrückt wurde, als sie kaum das Ziel ahnen ließ, zu welchem sie gelangen könnte. Alle Elemente der italienischen Komödie gediehen in den kurzen Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, wo wir auch in allen andern Zweigen der Dichtkunst das Volksthümliche herrschend werden sehen, wo in der Lyrik Volkslieder versucht werden, aber der Volkston in den burlesken Sonetten auch gleich in Satire und Pasquill überschlägt, wo selbst das Epos sehr oft den Anstrich der Parodie erhält, wo auf der andern Seite das weichliche und durchaus beschränkte Hirten- und Naturleben auf alle Art, in Eklogen, Dramen und didaktischen Gedichten mit erschöpfender Zartheit behandelt wird. Dies war die Zeit, wo Ariost, Machiavell, der Aretiner, Cecchi, Ambra thätig waren, und dies zugleich die Blütezeit der italienischen Komödie, wo sie aus den Händen der Akademien unter das Volk verpflanzt wurde, wo sie sich mit der Kunstkomödie verband und die Kraft und das Leben derselben zu Hülfe nahm. Sobald daher die Dichter von der Nachahmung und Bearbeitung der Alten abkamen, sahen sie sich in ihrer

nächsten Gegenwart um, behandelten irgend einen Schwank oder eine skandalöse Begebenheit ihrer Stadt und die Bearbeitung streifte dann nicht selten ans Pasquillenartige. Sowie also das Lustspiel, wie es soll, nur in der Gegenwart lebte, aus dem Kern des Volks seine Nahrung zog, so traten darin auch sogleich die zwei Hauptzüge des Volkscharakters, die üppige Sinnlichkeit und Weichlichkeit und der Hang zur Satire, mächtig hervor; sie sind die Hauptelemente der italienischen Komödie in ihrer Blütezeit, und die größte Ausgelassenheit in beiden und die unbeschränkteste Freiheit konnte eine Zeit lang die vim comicam in ihrer Frische erhalten. Die besten Komödien sind zugleich die zügellosesten, und das große Wohlgefallen des Volks, der allgemeine Enthusiasmus steigerte die Dichter zur Uebertreibung in Scherz und Satire. In Deutschland gehörte um dieselbe Zeit die Komödie in das Gebiet der Pädagogik, man brauchte die Komödien der Römer zu lateinischen Conversationsübungen, aber die Theologen und Frommen eiferten gewaltig gegen die Späße derselben. In Italien war es umgekehrt. Grade das Oberhaupt der Kirche begünstigte am meisten die Komödien des Plautus, munterte die zügellosen Possen der Rozzi auf, ließ sich einmal in Florenz zwei der üppigsten italienischen Lustspiele zu gleicher Zeit auf zwei Bühnen in demselben Saal vorstellen und dann die Schauspieler und den ganzen Apparat nach Rom kommen, um sie mit derselben Vollkommenheit noch einmal zu genießen. Kardinäle und Staatsdiener wetteiferten daher in unzüchtigen Scherzen und fanden Anerkennung. So lange dies dauerte, so lange dauerte die beste Zeit der italienischen Komödie. Ihre Blüte war vorüber, sie wurde matt und gekünstelt, als die Satire durch die Verhältnisse zum Schweigen gebracht war und die sinnliche Weichheit ohne ein solches aufstachelndes und belebendes Element in das Sentimentale oder das Lyrische ausartete, also das Schäferdrama und die Oper die allgemeine Bewunderung erregten.

Da die beiden erwähnten Züge des Volkscharakters nicht zu einer großartigen Auffassung des Trauerspiels paßten, so erklärt sich, warum dieses nie volksthümlich werden konnte, warum es immer in den Händen der Gelehrten blieb und diese Stoff und Form aus dem Alterthum holten und beide ängstlich nach

den Regeln der Alten ordneten. Aber ebenso läßt es sich erklären, wie im Lustspiel die alte Form länger ohne Schaden beibehalten werden konnte. Beide Hauptzüge finden sich auch in den römischen Lustspielen, die Fabel in denselben ließ sich fast wörtlich beibehalten, indem nur Ort und Personen verändert wurden, und die Intrigue paßte ganz auf die italienischen Zustände. Mit der größten Leichtigkeit konnten die Dichter ein römisches Lustspiel in ein italienisches verwandeln. Daher fanden Terenz und Plautus eine so schnelle Aufnahme, so allgemeines Verständniß, so große Vorliebe, und wurden auch dann noch bearbeitet, übersetzt und aufgeführt, als die Kraft der italienischen Komödie gebrochen war. Daher war die Vereinigung dieser gelehrten Belustigungen mit der Kunstkomödie so natürlich und unmerklich, und daher erhob sich das italienische Lustspiel gleich nach und mit dieser Vereinigung zu seiner Blüte und kam aber auch nie darüber hinaus. Man könnte sagen, daß der Enthusiasmus für die gelehrten Dramen eine Abirrung in die Sphäre des Alterthums war, von welcher die Italiener nur für eine kurze Zeit und nur im Lustspiel zur Volkseigenthümlichkeit zurückkehrten und grade dann das Beste leisteten. Denn was nach dieser Zeit gestrebt wurde, waren mehr oder weniger Versuche, von der Kunstkomödie, also vom eigentlich Nationalen abzukommen, worin sich noch Goldoni abmühte.

Die italienischen Komödien des 16. Jahrhunderts, und grade diejenigen, welche sich recht mit aller Freiheit in dem Volkselement herumbewegen konnten, gewähren uns einen tiefen Blick in die Sitten und besonders das Familienleben des Volks. Der Historiker sollte sie nicht unbeachtet lassen, denn sie sind ein wahrer Spiegel jener Zeit, und geben ihm manche wichtige Aufschlüsse über viele Erscheinungen im italienischen Staatsleben, besonders über die noch immer dauernde Schwäche und Erniedrigung; denn nur im Familienleben keimt die Kraft eines Staats. Sie sind ein Commentar und eine Rechtfertigung der bittern Klagen Machiavells über die tiefe Verdorbenheit, die Irreligiosität und Schwäche seiner Landsleute, als deren Urheberin er die Hierarchie beschuldigt, und seines verzweifelten Mittels zur Rettung aus diesem Zustande, das er in seinem Principe mitgetheilt hat. Aus der Geschichte der Komödie, die so schnell nach ihrem

Aufleben kraftlos sank, wie aus dem Inhalt und Charakter der einzelnen Stücke läßt sich zum Theil erkennen, wohin ein lebendiges und ursprünglich kräftiges Volk durch geistigen Druck und durch erzwungne fast gänzliche geistige Unthätigkeit gebracht worden war. Während man jedes ernste Streben der Wissenschaft, jedes Forschen nach Wahrheit verfolgte und von Grund aus zu vertilgen suchte oder doch wenigstens in die enge Sphäre des unschädlichen Wissens zurücktrieb, wurde zugleich von oben her die sinnliche Schwelgerei befördert und zur unumschränkten Macht im Volksleben erhoben, die in dieser Erhöhung der gefährlichste Feind des geistigen Fortschritts wie der gesunden staatlichen Entwicklung wurde. So kam es zu dem Ausspruch Machiavells über Mailand und Neapel, die Verderbtheit sei dort so allgemein, daß diese Staaten nie mehr frei werden könnten, und so kam er zu dem Schluß, als das einzige Mittel, die aus Schwachheit aus einander fallende Masse mit Zwang zum Zusammenhalten zu bringen, die in seinem Principe niedergelegten Grundsätze und als den einzigen Retter einen Mann von der Energie, Klugheit, Entschlossenheit, Rücksichtlosigkeit und selbst Grausamkeit eines Cäsar Borgia zu empfehlen.

Was sich also in den Komödien des 16. Jahrhunderts zuerst bemerklich macht, ist die entsetzlichste Immoralität. Die Italiener sind ursprünglich ein sinnliches Volk, und welche großartige Wirkungen diese sinnliche Grundlage im Gebiet der Kunst hervorbringen konnte, läßt sich bei den Griechen nachweisen und auch recht gut aus dem ahnen, was Dante, Boccaccio, Ariosto in andern Zeiten und Verhältnissen geworden wären. Aber die Italiener sind darin traurig untergegangen, und dies zeigt sich besonders in ihren Komödien. Statt daß die Sinnlichkeit der geistigen Thätigkeit als Basis diente und bei der Verarbeitung der Charaktere eine desto lebendigere Plastik erzeugte, sind vielmehr alle geistigen Kräfte der gröbsten Sinnlichkeit untergeordnet und arbeiten nur daran, diese recht hervorzuheben. Die Befriedigung der thierischen Lust ist das Centrum, um welches sich das ganze Interesse des Lustspiels bewegt, ist der einzige Hebel der Handlung. Die Liebe hat ihre Wurzel nicht im Gemüth dieser Menschen, sondern nur im animalischen Organismus, ja es ist meist nicht einmal von Liebe die Rede, sondern nur

von fleischlicher Lust. Daß diese Zügellosigkeit eine allgemeine Krankheit war, sieht man an den guten wie auch an den schlechten Komödien, an den Stücken, die für das sogenannte vornehme Publikum, wie an denen, die für den Pöbel geschrieben wurden; alle sind sich darin gleich. Es ist sogar ein eignes Zeichen, daß die Komödien, die von solchen Ausschweifungen etwas freier sind, auch grade in Hinsicht auf Kunst, Intrigue, Charakteristik, Witz und Dialog die mattesten und frostigsten sind, so daß man die unzüchtigsten nicht einmal als die zugleich schlechtesten auf der Seite lassen könnte. Es war gar nichts Ungewöhnliches, daß die gröbsten Zotenstücke von Kardinälen verfaßt oder doch Kardinälen und selbst Damen gewidmet wurden, und dies spricht mehr für die allgemeine sittliche Gesunkenheit, als wenn solche Stücke überhaupt nur vorgekommen wären, da ja wol jede Nation solche einzelne aufzuweisen hat [1]). Auf Sinnlichkeit und Genußsucht führte aber auch die ganze Erziehung des weiblichen Geschlechts, das überall, wo es auf die Sitten eines Volks ankommt, vorzugsweise zu berücksichtigen ist. Kopf und Herz der Töchter blieben auf gleiche Art leer und schwach und standen in sehr untergeordnetem Verhältniß zu den früh geweckten sinnlichen Begierden. Von Pflichten waren nicht viel mehr zu erfüllen, als welche die in solcher Seele unumschränkt herrschende Kirche auferlegte, und die Unterwerfung unter den Willen der Eltern bei der Wahl des Gatten. Diese Unterwerfung war den Töchtern um so leichter, als die Vermählung sie von dem Zwang, in dem sie bis dahin fern von der Gesellschaft gelebt hatten, befreite und die Losung war zu unbeschränkter Freiheit und zu Befriedigung aller Lüste, die einstweilen eben

---

1) Wir können uns nicht enthalten, hier ein von Tiraboschi angeführtes gültiges Zeugniß eines Zeitgenossen, des Giglio Gregorio Giraldi, mitzutheilen: At nunc mihi apud vos secreto liceat exclamare: o tempora, o mores! Iterum oscoena omnis scena revocata est; passim fabulae aguntur, et quas propter turpitudinem Christianorum omnium consensus expulerat, ejecerat, exterminaverat, eorum, si Deo placet, praesules atque nostri ipsi antistites, nedum Principes, in medium revocant et publice actitari procurant. Quin et famosum histrionis nomen jam sacerdotes ipsi et sacris initiati sibi ambitiose asciscunt, ut inde sacerdotiis locupletati honestentur.

durch den Zwang eine große Heftigkeit erlangt hatten. Man war daher (wie sich dies aus allen jenen Komödien offenbart) nicht nur gegen die Ausschweifungen der Frauen nachsichtig und fand nur die betrognen Männer belachenswerth, sondern das sittliche Gefühl war so abgestumpft, daß man dieses schändliche Verhältniß zum Gegenstand der dramatischen Kunst machte und solche Darstellungen am meisten beklatschte, worin der Mann durch seine widerliche Albernheit mit der Frau in der Verächtlichkeit wetteiferte. Wenn daher die Jungfrauen in diesen Komödien mit etwas mehr Rückhalt ganz charakterlos sind und nur die Gier sich zu vermählen, um der Sinnenlust zu fröhnen, durchblicken lassen, so spielen die Frauen im Stand der Ungebundenheit eine gar jämmerliche, ja schändliche Figur, und es dient zu keiner Entschuldigung, daß ihre Rollen bis nach der Mitte des 16. Jahrhunderts von jungen verkleideten Männern gespielt wurden. Die Mädchen werden durch mancherlei Umstände in der Welt herumgestoßen, ziehen sich aus hundert mehr als galanten Abenteuern glücklich heraus und behalten nach italienischer Ansicht doch noch den Grad der Ehrbarkeit, daß man am Ende ihre ganz unvermuthete Verlobung mit einem unbekannten Liebhaber beklatscht. Die Frauen ergehen sich in Betrug der Männer, in Ehebruch; ja es werden oft ganz gemeine Weiber, Kupplerinnen oder Schlimmeres dem Publikum vorgeführt, und solche Charaktere sind noch am besten, ganz frisch nach dem Leben gezeichnet. Wo aber je einmal eine tugendhaft oder sittsam sein sollende Person vorkommt, ist sie widerlich und ohne allen Charakter. Die Ehemänner sind meist alt und dumm, lassen sich auf die tölpelhafteste Art hintergehen und sind ihrerseits wieder in schnöder Lust befangen; die Söhne meist eine Mischung von Gemeinheit und Liederlichkeit; nicht Ein Zug von Bildung, von edlerer Denkungsart, kein Stand, keine bestimmte Beschäftigung, kein Streben nach einem würdigen Ziel kommt vor. Das ganze Stück dreht sich um thierischen Genuß. Die Intrigue leitet hauptsächlich ein verschmitzter Diener, ein Ausbund von Schlechtigkeit, der in der Gaunerei und in bösen Streichen wie in seinem Elemente lebt, die Söhne in ihrer Opposition gegen die Väter und die jungen Ehebrecher gegen die alten Ehemänner in allen Ausschweifungen unterstützt. Die

Komödien sind meist Intriguenstücke, die aus einer Reihe von unvorhergesehnen Verlegenheiten und Hindernissen gegen die gemeinen Zwecke der jungen Bursche bestehen, und der Bediente weiß Allem mit der größten List zu begegnen und den Plan zur Ausführung zu bringen. Da das Volk aller Klassen so leicht zu belustigen war und eigentlich nur Einen gangbaren Gegenstand des Vergnügens kannte, so gaben sich die Komödiendichter auch grade nicht viel Mühe mit ihrer Arbeit. Man nahm den Stoff entweder ganz aus den römischen Komödien und paßte ihn mit mehr oder weniger Kunst den neuern nicht sehr verschiednen Sitten an; oder, was noch populärer war, man dialogisirte irgend eine skandalöse Stadtanekdote, woran besonders Florenz, Rom und Venedig reich waren, und schmückte sie noch mit allen möglichen Unzüchtigkeiten aus. Das Volk merkte nicht die bittere Satire auf seinen eignen Zustand, die aus der Geschichte seiner Komödie drohte, und zeigte um so mehr Beifall, je listiger die Kuppler waren und je plumper sich die Ehemänner betrügen ließen. Wenn man des Aretiners satirische Schilderungen der Weiber, der Familien, der häuslichen Zustände überhaupt liest, und wenn man bedenkt, daß solche Enthüllungen einer schrecklichen Gesunkenheit und Gemeinheit bei Vornehmen und Geringen nicht nur kein Aergerniß, sondern das größte Vergnügen erregt: so wird man sich nicht mehr wundern, daß Ariost so weit ging, in seiner „Lena“ einen ganz ehrbaren Vater seine Tochter einer Hure zur Erziehung übergeben zu lassen; und man wird die Versicherung des Lodovico Dolce begreifen, wenn er in dem Prolog zu seinem „Ragazzo“ behauptet, daß, wenn er in seiner Komödie die Grenzen der Ehrbarkeit zu oft überschreite, dies daher käme, daß, um die Sitten jener Zeit zu schildern, eigentlich alle Worte und alle Handlungen unzüchtig sein müßten.

Neben dieser schrecklichen Sinnlichkeit und üppigen Verweichlichung, die unstreitig ihren ersten Grund in den kirchlichen Einrichtungen und der kirchlichen Zucht und Bevormundung des Volks, in der Absperrung aller Wege in dem geistlichen Gebiet, in dem erzwungenen Verharren auf einer niedern Stufe der Lebensthätigkeit hatte, bemerken wir in diesen Sittenschilderungen ein bedeutendes Vorherrschen des materiellen Elements, das selbst bis an eine gewisse Gemeinheit der Gesinnung streift. Der

Handel, der bei keiner Nation zu einer solchen Höhe gediehen war, hatte, wie wir schon früher bemerkten, seit langer Zeit Alles verflacht und mit dem Reichthum den Egoismus und die Genußsucht zum Grundsatz des italienischen Charakters gemacht. Das Ritterthum mit seiner schwärmerischen Begeisterung, mit seiner ernsten Treue und Beharrlichkeit, mit seiner Verehrung für das andre Geschlecht war den Italienern meist fremd geblieben und nur durch Handelsspekulation zugekommen, und sie hatten diese poetischste Seite der jugendlichen Menschheit (mit wenigen Ausnahmen) nicht ohne Ironie und Caricatur in ihre Poesie aufgenommen. Diese Entfremdung zeigt auch ihr gänzlicher Mangel an einem lebhaften und tiefen Gefühl für die Würde der Frauen, das als ein schöner Zug aus dem Ritterthum übrig geblieben ist. Freilich konnte bei dem Handelsgeist keine andere Verbindung mit dem andern Geschlecht gedacht werden, als die auf Spekulation gegründet war und auf Genuß zielte. Aus derselben Quelle rührt die so oft hervortretende Geldgier, welcher Jung und Alt beiderlei Geschlechts und aus den höhern Ständen fröhnt. Junge Liebhaber lassen sich von den Ehefrauen Beutel voll Geld ohne Erröthen schenken, und selbst die Jungfrauen zeigen sich nicht unempfindlich gegen einen Gewinn, den sie mit Opferung ihrer Ehre machen können. — Wohin das Alles führte, sehen wir 150 Jahre später an den widerlichen und verderblichen Komödien Goldoni's, bis zu welcher Zeit Moralität und Religion durch die Schuld der Kirche auf derselben tiefen Stufe stehen geblieben waren, während politischer Verfall und sociale Schwäche immer mehr zunahmen. Nur hatte man in Goldoni's Zeit die Heuchelei, den Schild der tiefsten Schwäche, angenommen und bedeckte den allgemeinen traurigen Zustand des Geistes und Gemüths mit einem Tugendschein, der uns in den vielen Sittensprüchen in dem Munde gemeiner Seelen anekelt. Da die Kirche nach dem gewaltsamen Rückschritt, der ihr am Ende des 16. Jahrhunderts unter den katholischen Völkern gelungen war, systematisch stille stand, so konnte der Schaden, der aus ihrer Vormundschaft erwuchs, bei den seit Jahrhunderten durch leere Ceremonien, unverstandne Dogmen, gedankenlose Pflichten so wohl zubereiteten Völkern erst recht tief um sich greifen. Wir sehen in den goldonischen Lustspielen dieselben

Fehler und Laster, dieselbe sittliche Schwäche und Unbestimmtheit, dieselbe Zerrissenheit in Staat und Familie, wie im 16. Jahrhundert, wie denn das bei einem Volk, dessen ganze geistige und materielle Entwicklung eine von Jesuiten getragne und geleitete Kirche über sich genommen hat, gar nicht anders sein kann. Aber etwas vermissen wir in der spätern Zeit, und daran erkennen wir grade den Sieg, den die Kirche damals vollständig davongetragen hat. Wenn nämlich aus dem Spott der frühern Komödien, aus den beißenden Sittenschilderungen, aus allen Zügellosigkeiten und Frechheiten nur zu deutlich eine gewisse Ungeduld hervorleuchtet, aus dem zwar nicht klar bewußten aber doch stark gefühlten unbefriedigenden kirchlichen und staatlichen Zustand befreit zu werden, so bemerkt man hundert Jahre später aus den Lustspielen zu Goldoni's Zeit eine vollkommne Behaglichkeit in dem engen sittlichen Kreise und unter der strengen Vormundschaft; das unsaubere Familienverhältniß liefert die schönsten und am liebsten bearbeiteten Intriguen, die Geldsucht, Verkäuflichkeit, Kriecherei und Betrügerei werden entweder als ganz natürliche Dinge und normale Eigenschaften behandelt oder mit einer Menge von Tugendsprüchen herausgeputzt, und das Volk wird durch den Anstand und den flimmernden Schein um die Erkenntniß seiner allgemeinen Kraftlosigkeit gebracht.

Die eben erwähnte Ungeduld über den beengenden Zustand zeigte sich in den Komödien des 16. Jahrhunderts besonders in der Satire. Die Satire kam dann auf, als die Komödiendichter sich freier und selbständiger bewegten, von den Alten abgingen, auf nationalen Boden traten und sich in ihrer Zeit umsahen. Dann war aber gleich die Satire gegen kirchliche und sociale Zustände gerichtet, und nur so lange sie sich frei äußern durfte, war die Komödie in ihrer Kraft. Natürlich mußte sie sich um andre Dinge drehen, als in den deutschen Lustspielen jener Zeit. Dort hatte die Philosophie, und grade die, welche man in Italien als ketzerisch verfolgte, ihren ungehinderten Fortgang gehabt, sich populär gemacht und bis zur Reformation geführt. Das Volk hatte die Hierarchie fallen lassen und sich die Religion gerettet. Dieser geistige Fortschritt wurde vielfach in den Komödien jener Zeit behandelt, sie hatten alle mehr oder weniger reformatorische Färbung an sich. In Italien trat auch eine geistig

bewegte Zeit ein, als die ersten Epiker in Florenz aus der platonischen Schule des Lorenz von Medici hervorgingen. Die Philosophie war aber als Sklavin der Theologie in der Scholastik stehen geblieben und die Religion längst in dem Kultus aufgegangen; beide waren also nicht stark, und die paar Versuche zu einer Reform konnten leicht von der Kirche unterdrückt werden. Die wenigen Philosophen, welche die Sache ernster nahmen, flüchteten vor den Scheiterhaufen und verbreiteten ihre Ideen in Deutschland und Frankreich. Die wichtigen Fragen der Zeit, die in andern Ländern so tief wirkende Gährungen verursachten, wurden daher in Italien nur oberflächlich behandelt. Schon die Art, wie bloß der Aretiner, und bloß ein paarmal, der Lutheraner erwähnt, beweist, wie wenig Italien für eine Reformation reif war. Man hielt sich an die Außenseite des Kultus und der gesellschaftlichen Ordnung. Wie die ganze Verfassung der Kirche, der Zustand und Wirkungskreis des Priesterthums den Zwecken der Moral entgegen und ganz nachtheilig war, selbst wenn die Priester nicht zu den schlimmsten gehörten, hat nur der feine und scharfsinnige Machiavell aufgefaßt. Die Andern hielten sich mehr an äußere Schwächen in dem Leben der Priester, die auch bei allen andern Sterblichen vorkommen, aber freilich bei diesem privilegirten Stand des Kontrastes wegen im Lustspiel mehr Wirkung machen. Auf dieselbe Art war der Priester- und Mönchsstand auch schon in den Epen behandelt worden. Die Kirche ließ diese Neckereien frei gewähren, weil sie gar keinen Nachtheil davon befürchtete, und während manche Philosophen, wie Giordano Bruno, in Rom verbrannt wurden, ward die Mandragola vor Papst und Kardinälen aufgeführt. Selbst der Spott über die Hypokrisie, die bei den Priestern noch am meisten gegeißelt wird, über ihre Eingriffe in das Geschäft der Kuppler, Parasiten und Gelegenheitsmacher schien nicht gefährlich. Der Aretiner konnte sie ungestraft in seinem „Ipocrito" preisgeben [1]). Daß man aber dennoch, was viel wichtiger

---

1) Im I. Akt, Sc. 7 erzählt die Kupplerin Gemma ihrem Freund, wie sie in ihrem Geschäft herabgekommen sei: Fratello, egli interviene a me, come a quegli, che tanto arricchiscono, quanto fanno una arte buona soli, dando poi giuso tosto che gli invidiosi ci multiplicano. Dico che

hervorzuheben ist, mit dem Zustand der äußern Religion, wie er sich bis dahin gestaltet hatte, im höchsten Grade unbefriedigt war, und daß das religiöse Gefühl alle Kraft und Geltung verloren hatte, sieht man, wenn es auch keiner der Komödiendichter mit Bewußtsein ausgesprochen hat, desto deutlicher an dem ruchlosen Spott, der sich über alle heilig gehaltne Dinge verbreitet, an dem gänzlichen Mangel an Achtung vor dem religiösen Gefühl Andrer, das freilich auch gar nicht mehr vorausgesetzt wurde, und an der geringen Scheu vor allen heilig gehaltnen Dingen. Nichts hat seinen Werth behalten, das Ernsteste und Tiefste wurde so lange an die veränderliche sinnliche Oberfläche der Ceremonien und gedankenlosen Uebungen gezerrt, bis es seine Gel-

---

ne lo avvedersi gli Scribi e i Sacerdoti, che il ruffianeggiare era una mercatanzia muta, e uno utile che potea far le fica a lo onore, si diedero a cotal traffico senza una vergogna al mondo; onde io ne cominciai a divenire di badessa conversa, seguitandogli di mano in mano pedagoghi e cortigiani; e di quì nasce i favoreggiamenti, che mantengono coloro ne le case e costoro in su le gale. — — Ma pur benchè e le ciurme predette, e le domestiche in le case, come saria il barbiere, il sarto, il compare e la comare, mi avessino scemato il guadagno, ci si poteva quasi che stare, ed io anche ci saria bello che stata, se gli „non isputa in sacrato" non venivano a lupeggiarsi per simil via ogni mia sustanzia: sì che attaccati a loro se vuoi che i disegni ti rieschino, e non a me, che dove passo, i cani abbajano, le oche gridano, le galline schiamazzano, i putti piangono, e le donne fuggono. — Noch stärker ist ein Ausfall, den in der Talanta, Akt 2, Sc. 5 ein Schmarotzer und Gelegenheitsmacher gegen sie thut: Or chi avria mai pensato che gli Ipocriti avesser tolto sopra la lor coscienza il carico dei parasiti? egli è chiaro, che i farisei sono entrati in luogo nostro, la ipocrisia, dico, maneggia il tutto, sì perchè ella ha il diavolo addosso, sì perchè la ricropre le tristizie di chi le crede: ecco l'Ipocrito, torce il collo, abbassa il guardo, ingialla il volto, sputa in fazzoletto, mastica salmi, et incrocicchia mani, se ne va serrato ne' suoi stracci, nè si curando, che i pescivendoli, i beccaj, gli osti, i pizzicagnoli, ed altri simili gli vadino incontra, lo festeggino, lo invitino, e lo intertengano, entra per tutte le case dei grandi, e ristringendosi ne le spalle de la carità, è sempre a l'orecchie di questo e di quello, dicendogli: la tale madre poverina è contenta di darvi la figliuola in carità, ed io in carità l'ho persuasa a farlo tosto, conciossiachè è meglio, che ella provi la carità d'un par vostro, che mendicare il vitto sotto la discrezione altrui, e perchè non si manchi di carità al prossimo, lo ruffiana visibilium et invisibilium.

tung in der allgemeinen Zügellosigkeit, Weichheit und Schwäche verlor. Man schaudert vor diesem Abgrund der Sittenlosigkeit, wenn man unter vielen andern Beispielen in der Cortigiana des Aretiners die Hure Alvigia die Sätze aus dem Gebet des Herrn in ihre Rede einmischen sieht, womit sie eine Bäckersfrau zu einem ehebrecherischen Akt auf den Abend bestellt [1]). Wenn man

---

1) Akt 4, Sc. 8.

Alvigia. Ben trovata, figlia cara, Ave Maria.

Togna. Che miracolo è questo che mi vi lasciate vedere?

Alvig. Questo Avvento e queste tempora mi hanno sì stemperata co' suoi maladetti digiuni, ch'io non son più dessa. Gratia plena dominus tecum.

Togna. Sempre dite le orazioni, et io non vado più a santo, nè faccio cosa più buona.

Alvig. Benedicta tu. Io son peccatrice più de l'altre, in mulieribus; sai ciò che ti vo' dire?

Togna. Madonna no.

Alvig. Verrai alle cinque ore in casa mia, che ti vo' porre ne le signorie a mezza gamba, et benedictus ventris tui, e con altro utile che non feci l'altr' jeri, in unc et in hora bada a me, mortis nostrae, non ci pensar più. Amen.

Togna. In capo de le fine farò ciò che volete, che merita ogni male lo imbriacone.

Alvig. E tu savia. Pater noster (verrai vestita da uomo perchè questi palafrenieri, qui es in coelis, fanno di matti scherzi la notte) santificetur nomen tuum, e non vorrei che tu scappassi in un trentuno, adveniat regnum tuum, come incappò Angela dal moro, in coelo et in terra.

Togna. Oimè ecco il mio marito.

Alvig. Non ti perdere ignocca, panem nostrum quotidiano da nobis hodie. Non c'è altra festa ch'io sappia in questa settimana, figlia, se non la stazzone a san Lorenzo extra.

Arcolano. Che chiacchiere son le vostre?

Alvig. Debita nostra debitoribus. Monna Antonia qui mi domandava quando è la stazzone di San Lorenzo extra muros, sic nos dimittimus.

Arcol. Coteste pratiche non mi piacciono.

Alvig. Et ne nos inducas. Buon uomo, bisogna pur qualche volta pensare a l'anima, in tentatione.

Arcol. Che conscienza.

Togna. Tu credi ch'ognuno sia come sei tu, che non odi mai nè messa, nè mattino.

Arcol. Taci troja.

den kurzen Schritt von dieser Zügellosigkeit bis zu der ängstlichen Bigotterie, in welcher Tasso unterging, betrachtet, in beiden die gleiche Verhöhnung wahrer Religion, dabei aber den vollständigen Sieg der Kirche, und zwar auch nur durch äußere Mittel sieht, so begreift man die traurigen Zustände in den folgenden Jahrhunderten, aber eben so auch die Schwäche und Blindheit der Italiener jetzt, wo ihnen der Zustand noch viel unerträglicher wird, und auch die verkehrten, wieder bloß äußeren Mittel, womit sie das Uebel heilen wollen.

In Bezug auf die weltlichen Verhältnisse ist die Satire ausgesprochner, bestimmter, ihres Ziels bewußter, trifft aber auch weniger allgemeine Thorheiten als einzelne Gegenstände und wird sehr oft pasquillenartig. Wie bei der Kirche, so scheint auch in den weltlichen Dingen das Gefühl der Unterdrückung den hauptsächlichsten Antrieb zur Ironie und Satire gegeben zu haben. Selbst die fast zur stehenden Maske gewordne Rolle des immer betrognen, immer gehudelten, von Frauen und Jungen beherrschten und tyrannisirten, in seinen guten und schlechten Absichten immer gehemmten Ehemanns scheint stark hierauf zu deuten. Jedes Volk stellt sich in seinen Komödien einen Spiegel seiner Zeit auf, worin es seine Thorheiten oder Bedrängnisse belacht. Ein ganz anderes Bild gibt dieser Spiegel in den Zeiten Goldoni's. Man hatte sich in die Verhältnisse, die im 16. Jahrhundert noch sehr drückten, seit langer Zeit hineingefunden, lebte darin ganz behaglich und gab ohne Arg das ganze stagnirende Leben mit allen seinen kleinlichen Seiten wieder, ja man gab ihm sogar ein moralisches und anständiges Aeußere. Daher findet sich in den goldonischen Lustspielen nichts von jener großen allegorischen Anspielung, die unter dem Bild des immer

Alvig. Non collera, sed libera nos a malo.

Arcol. Sai ciò che ti vo' dir vecchia?

Alvig. Vita dulcedo, che dite voi?

Arcol. Che se ti trovo più a parlar con questa baldanzosetta di merda, mi farai far qualche pazzia.

Alvig. Lagrimarum valle, io non ci verrò se tu mi coprissi d'oro, a te suspiramus. Dio sa la bontà mia e la mia volontà. Monna Antonia, non lasciate di venire a la stazzone come vi ho detto; ch'egli è il diavolo che ha preso per i capelli il vostro marito, clementes et flentes.

Gehudelten und Unterdrückten den allgemeinen Zustand der Unbehaglichkeit ausdrückt, wie man ihn wol auch jetzt unter den bittern Späßen der Stenterello und Cassandrino auf den Volkstheatern durchblickt. Auch im 16. Jahrhundert näherte man sich durch diese Anspielungen der Kunstkomödie, was überhaupt immer mehr geschah, je mehr die italienischen Komödiendichter sich von den Alten entfernten und in nationalem Geist bewegten. Neben der allgemeinen Maske des Unterdrückten wurde besonders die des Spaniers oft auf die Scene gebracht. Dies ist die einzige Seite, wo die äußere Politik auf der Bühne angeregt wurde. Die Spanier waren seit der Besitznahme von Neapel, seit der Einmischung in die Angelegenheiten des nördlichen Italiens, am meisten aber seit der Plünderung Roms durch Bourbon verhaßt. Das Nationalgefühl war durch ihren kriegerischen Stolz und ihr herrisches Betragen verletzt und die Satire stellte sie besonders gern als leere Prahler und feige Renommisten hin. So werden sie in fast allen Komödien der Intronati, in dem Amor costante, in den Ingannati, dem Geloso von Bentivoglio, der Cortigiana und Talanta des Aretiners lächerlich gemacht, und es ist mir sehr wahrscheinlich, daß, wie man mit dem Spott auf die Priester die drückenden Verhältnisse der Hierarchie angriff, man ebenso mit der Satire auf die Spanier den weltlichen Druck unter dem Kaiser Karl V. meinte, was die häufigen Anspielungen auf Zeitereignisse zu beweisen scheinen. In dem Spott auf das innere Staatsleben herrscht aber wie in den Angriffen auf die Geistlichkeit eine für uns erstaunliche Freiheit der Rede. Regierungen, Minister, Magistrate, Advokaten werden in ihren Fehlern dargestellt und selbst die Fürsten von dem unangreifbaren und von Allen gefürchteten Aretiner nicht verschont. Der Hofmann Ariost konnte in seinem Lustspiel I Suppositi, das vor dem Herzog und seinen Ministern und Räthen aufgeführt wurde, grade die obersten Regierungsbeamten des schlimmsten Fehlers zeihen [1]), und in der Lena die unwürdige Bestechlichkeit und

1) Im 5. Akt schreibt der Diener Lizio den Regierungspräsidenten die Verwirrung im Innern der Staaten zu. Ein Ferrarese entschuldigt aber die Rektoren:

> Che san di questo li Rettori? Credi tu
> Che intendano ogni cosa?

Geldgier der ferraresischen Richter scharf mitnehmen. Corbolo klagt hier dem Ilario, daß ihm ein neues Kleid im Werth von zwölf Dukaten gestohlen worden sei, und da ihm der Andre räth, seine Klage vor die Richter und bis vor den Herzog zu bringen, so sagt er:

Or sia ancora, ch'io vada al duca e contigli
Il caso; che farà, se non rimettermi
Al podestade? E 'l podestade subito
M'avrâ gli occhi alle mani, e, non vedendoci
L'offerta, mostrerà che da far abbia
Maggior faccende: e se non avrò indizii
O testimonj, mi terrà una bestia.
Appresso, chi vuoi tu pensar, che sieno
I malfattori, se non li medesimi
Che, per pigliar i malfattor, si pagano?
Col cavalier dei quali o contestabile
Il podestà fa parte; e tutti rubano.

Im Allgemeinen hielt sich die Satire mehr an einzelne Ausfälle, wozu sich hier und da Gelegenheit gab, als daß sie allgemeine Thorheiten in ganzen Komödien und unter bestimmten Repräsentanten gegeißelt hätte, die mit allen feinen Schattirungen charakterisirt wären. Mit solchen Charakterkomödien hat Ariost in seinem Negromante den Anfang gemacht, er wußte aber doch nur die Aeußerlichkeiten aufzufassen und das innere Seelenleben nur an zufälligen Ereignissen und Verwicklungen darzustellen. Machiavell war ein Meister in der Entfaltung der innern Seelenzustände und der einzige, der in seiner Mandragola eine wahrhafte Charakterkomödie gegeben hat. Der Aretiner war mehr Satiriker als Komödiendichter, doch hätte er bei einem höhern Standpunkt der Bildung mit seinem Witz und seiner Menschen- und Weltkenntniß ohne Zweifel vortreffliche Komödien geliefert. Aber in jener Zeit, die sich meist nur im Gemeinen herumtrieb,

---

Worauf Lizio antwortet:

Anzi che intendano
Poco e mal, volentier credo, e non vogliano
Guardar se non dove guadagno veggano
E l'orecchio più aperto aver dovrebbono
Che le taverne gli uscii le domeniche.

die sich der geistigen und weltlichen Despotie so leicht gefangen gab, in der sich das Volk der verschiednen Städte mit Engherzigkeit und Municipalgeist so scharf und feindlich absonderte, wo selbst die Gelehrten über den elenden engen Gesichtkreis ihrer Vaterstadt nicht hinausreichten und in ihren Kritiken mehr die diplomatischen Verbindungen und Zwistigkeiten ihrer Fürsten als die Regeln der Kunst und Wissenschaft zum Maßstab nahmen, konnte auch in der Poesie nichts Großes und Tiefes, sondern nur Oberflächliches, nur Vollendung der äußern Form erreicht werden. Italien war vor allen andern Ländern unendlich reich an dichterischen Talenten, und doch ist nicht ein einziges poetisches Produkt anders als in der äußern Form ganz vollendet. Nie konnte sich die ganze Kraft der Dichter, wenn sie je da war, ganz frei und rücksichtslos entfalten, noch war die Zeit für ihre Kunstschöpfung ganz günstig. Denn der große Dichter muß nicht nur von einer hohen Kraft beseelt und mit einer gewissen Freiheit über dem Gewöhnlichen und Materiellen stehen, um dessen Ideales herauszuerkennen und in einer schönen Kunstform darzustellen, sondern er muß auch von dem Geist und der Richtung einer irgendwie bewegten Zeit getragen sein, damit sein Ideal immer Nahrung und festen Boden behalte. Aber schon seit Dante herrschte eine finstre Macht über dem Dichtergeist, die ihn des freien Schaffens beraubte, daher er sich immer nach fremder Hülfe umsah und theils fremden Stoff theils fremde Form bearbeitete; und dann verräth nur diejenige Bearbeitung wahre dichterische Kraft, die aus einem antihierarchischen Geist hervorging oder von einer gegen den Kirchendespotismus feindlich aufgeregten Zeit getragen wurde. Die Lustspiele geben uns nun einen merkwürdigen Maßstab zur Beurtheilung der größern oder geringern Kraft eines Zeitalters, des Einflusses der Religion und Sitten auf den Volksgeist, der äußern und innern Hindernisse seines Aufschwunges, und sie sind daher nicht nur als Theile einer Literatur in die Geschichte derselben aufzunehmen, sondern ich messe ihnen als den besten Schlüsseln zur Enträthselung vieler eigenthümlicher Erscheinungen in dem Ganzen derselben noch eine besondere große Wichtigkeit bei und werde mich daher etwas länger bei ihnen verweilen, als es ihr dichterischer Werth grade nothwendig machte.

In Beziehung auf den ersten italienischen Komödiendichter sind die Ansichten zwischen Ariost und dem Kardinal Bibbiena getheilt, obgleich der erstere die meisten Stimmen hat. Da es aber ganz unbedeutend ist, wer zuerst die lange vorher in lateinischer Sprache verfaßten Komödien nun auch dem Sinne nach im Italienischen wiedergegeben, und da eigentlich Ariost seine ersten Komödien in Prosa nicht gelten ließ, sondern sie später in Verse umarbeitete, so erwähnen wir zuerst die Calandria des Kardinals Bibbiena, oder wie er eigentlich hieß, Bernardo Dovizi (geb. 1470 zu Bibbiena). Dieser Prälat wußte auch in seinem Leben die Galanterie mit seiner Würde, die Frivolität mit der Feinheit recht gut zu vereinigen [1]. Davon gibt Zeugniß sein Briefwechsel mit dem Kardinal Bembo, worin sich beide sehr oft von ihren Liebschaften unterhalten. Dies bezeugt auch seine Komödie, die in einer klassisch reinen, toscanischen Sprache und in einem trefflichen raschen Dialog alle Unsauberkeiten vorführt, an denen sich damals die vornehme Welt ergötzte. Sie ist eine vollkommne Nachahmung der Menächmen des Plautus, die schon so oft auf den italienischen Theatern erschienen waren, und deren Stoff doch noch über ein Jahrhundert den Lustspieldichtern ausreichen mußte; nur daß hier die Zwillinge verschiednen Geschlechts sind, und durch Verwechselung der Kleider und dadurch veranlaßte Irrthümer manche Unsauberkeit mehr angebracht werden konnte. Und diese Gelegenheit hat der Verfasser reichlich benutzt. Das Stück enthält mehr Grobheit als Salz, mehr Obscönität als Intrigue, ist nicht weniger zügellos als die Possen der Rozzi in

1) Wie sehr er sich hierdurch an dem Hofe Leo's X. in Ansehn brachte und besonders durch eine gewisse merkwürdige Kunst dem Scherz liebenden Statthalter Christi nothwendig machte, erzählt Jovius: (Vita Leon. X, Libr. 4, p. 97 ed. Fior. 1551): Accesserat et Bibienae Cardinalis ingenium cum ad arduas res tractandas peracre, tum maxime ad movendos jocos accomodatum. Poeticae enim et Etruscae linguae studiosus comoedias multo sale multisque facetiis refertas componebat, ingenuos juvenes ad histrionicam hortabatur, et scenas in Vaticano spatiosis in conclavibus instituebat. — — Erat etiam Bibiena mirus artifex hominibus aetate vel professione gravibus ad insaniam impellendis, quo genere hominum Pontifex adeo flagranter oblectabatur, ut laudando ac mira eis persuadendo, donandoque, plures ex stolidis stultissimos et maxime ridiculos efficere consuevisset.

Siena, und würde in unsern Tagen, wenn es gegeben werden könnte, kaum nur den gemeinen Haufen belustigen. Doch wurde es erst in Urbino mit großem Aufwand vor dem dortigen Herzog, dann in Rom in dem Vatican selbst vor Leo X., dem ganzen Kardinalskollegium und einer Marchesa d'Este Gonzaga von Mantua, die sich durch solche pikante Scenen wol nach damaligen Begriffen besonders geehrt fühlte, aufgeführt. Dieselbe Fürstin ließ sich später die Calandria auch auf ihrem Theater in Mantua wiederholen. Ueberhaupt gelangte das Stück zu großem Ruhm, der sich auch über Italien hinaus erstreckte, wie man aus der feierlichen Aufführung desselben in Lyon bei der Anwesenheit des Königs Heinrich II. und der Katharina von Medici ersieht. Es führte eigentlich das italienische Lustspiel in Frankreich ein, wo es dann lange Zeit sehr beliebt war. Man kennt jene Zeiten nur halb, wenn man nicht die Lustspiele genau kennen lernt. Der Verfasser hat es für nöthig gehalten sich im Prolog zu rechtfertigen, daß sein Stück in Prosa und nicht in Versen, italienisch und nicht lateinisch, in modernem und nicht antikem Sinn geschrieben sei. Demetrio, Bürger von Modone, hatte Zwillinge, Lidio und Santilla, die sich so ähnlich sahen, daß man sie nur durch die Kleidung unterschied. Der Vater war seit sechs Jahren todt, als die Türken Modone einnahmen, verheerten und Alles tödteten. Die Amme und der Bediente Fannio kleideten die Santilla, um sie zu retten, als Knaben und nannten sie Lidio, indem sie den Bruder von den Türken getödtet glaubten. Sie reisten von Modone ab, wurden unterwegs gefangen genommen, nach Constantinopel geführt, von dem florentinischen Kaufmann Perillo alle drei eingelöst, mit nach Rom genommen und lebten nun lange Zeit in seinem Haus. Perillo will seine Tochter der für Lidio gehaltnen und immer in männlicher Kleidung gehenden Santilla zur Frau geben. Unterdessen ist Lidio mit dem Diener Fessenio glücklich entkommen, reist in Italien herum und hält sich nun grade auch in Rom auf. Er verliebt sich in die Fulvia, die Frau des einfältigen Herrn Calandro, die auch in ihn entbrannt ist, und kann als Mädchen verkleidet und unter Vermittlung seines Dieners Fessenio, der auch als Mädchen herumgeht, seine Wünsche oft befriedigen. Aber Calandro hält ihn wirklich für eine Jungfrau, verliebt sich

in ihn und wendet sich gleichfalls an den Schurken Fessenio, um für die Nacht ein Stelldichein zu erhalten. Fulvia, die ihren Lidio zu verlieren fürchtet, weil er verreisen will, um seine Schwester aufzusuchen, zieht einen Wahrsager, der auch Kupplergeschäfte betreibt und mit Lidio in vertrauter Bekanntschaft steht, in ihr Interesse. Dieser richtet nun mit Fulvia's Dienerin Samia seinen Auftrag und die dringende Einladung für den Abend unglücklicher Weise an die verkleidete Santilla, die er für Lidio hält. Sie versteht natürlich von der ganzen Sache nichts, wird aber von ihrem Diener Fannio überredet, das Abenteuer zu bestehen, um dann über den Irrthum der Fulvia zu lachen. Fessenio hat unterdessen den alten verliebten Calandro, den seine thierische Lüsternheit bis zum Ekelerregen einfältig macht, zum Besten. Er erklärt ihm, daß das vermeintliche Mädchen Lidio einwillige, daß er sich aber, um nicht gesehn zu werden und keinen Skandal zu erregen, in einem Koffer müsse hintragen lassen. Der Alte geht also, um einen solchen zu kaufen. Um einen Begriff von den geistreichen Späßen zu geben, zu denen sich die Einfalt des Herrn Calandro gebrauchen läßt, schalten wir hier ein kurzes Gespräch ein, worin ihn Fessenio noch lehrt, wie man nach Gefallen sterben und wieder auferstehen könne:

Fessenio. Tu sai, Calandro, che altra differenza non è dal vivo al morto, se non in quanto che il morto non si muove mai e il vivo sì; e però quando tu faccia come io ti dirò, sempre resusciterai.

Calandro. Dì su.

Fess. Col viso tutto alzato al cielo si sputa in su, poi con tutta la persona si dà una scossa, poi si apre gli occhi, si parla e si muove i membri: allor la morte si va con Dio, e l'uomo ritorna vivo. E stà sicuro, Calandro mio, che chi fa questo, non è mai morto.

Calandro ist höchst vergnügt über das Geheimniß und will nun den Versuch selbst machen. Fessenio räth ihm, sehr vorsichtig dabei zu sein.

Cal. Tu 'l vedrai. Or guarda: eccomi.

Fess. Torci la bocca, più ancora, torci bene, per l'altro verso; più basso.... Oh oh, or muori a posta tua. Oh bene. Che cosà è a far co' savii! Chi avria mai

imparato a morir sì bene come ha fatto questo valentuomo, il quale muore di fuora eccellentemente? Se così bene di drento muore, non sentirà cosa che io gli faccia, e conoscerollo a questo. Zas: bene. Zas: benissimo. Zas: ottimo. Calandro, o Calandro, Calandro?

Cal. Io son morto, io son morto.

Fess. Diventa vivo, diventa vivo: su, su, che alla fe tu muori galantemente. Sputa in su.

Im dritten Akt wird Calandro im Koffer getragen. Fessenio geht mit einer zu dem Spaß gedungnen Hure, die sich Santilla nennen muß, nach. Der Koffer wird an dem Zollamt angehalten, geöffnet und Fessenio weiß sich nicht anders zu helfen, als daß er die Hure heulen läßt und vorgibt, Calandro sei der an der Pest gestorbne Mann derselben, den sie heimlich hinausschaffen, um ihn in den Fluß zu werfen. Alles, selbst das Weib entflieht. Calandro wird beschwatzt, den Koffer allein bis ans Haus der Geliebten zu tragen. Fulvia ist durch die erste Antwort des vermeintlichen Lidio (Santilla), daß er nichts von ihr wisse, in Verzweiflung gebracht und geht in Mannskleidern ihn zu suchen und zur Rückkehr zu bewegen. Sie hat aber vor dessen Haus ihren Herrn Calandro mit der Hure gesehen, bringt ihn zurück und hält ihm eine fürchterliche Strafpredigt, worauf dieser aber nichts schuldig bleibt. Unterdessen hat sich der weibliche Lidio (Santilla) dem Zauberer Ruffo zu dem Abenteuer bereit erklärt. Der Diener Fannio gesteht diesem aber, sein Herr sei nun grade weiblich, und überredet ihn mit der Hoffnung zu einem ansehnlichen Gewinn, er solle dies bei der Fulvia einer plötzlichen Verzauberung zuschreiben. Lidio und Santilla kommen zu gleicher Zeit zu dem verabredeten Platz. Calandro, der sie kommen sieht, weiß nicht, welches seine Geliebte ist. Indessen seine Zudringlichkeit verscheucht den Lidio, der zu gelegnerer Zeit wiederkommen will. Santilla aber geht ins Haus zu Fulvia. — 4. Akt. Fulvia ist untröstlich über die Geschlechtsveränderung ihres Lidio, und verspricht dem Zauberer eine ansehnliche Summe, wenn er ihn wiederherstellen wolle, daher dieser nun mit Santilla und Fannio Verabredung nimmt. Im 5. Akt bringt Samia eine Summe Geldes für den Lidio. Dies nehmen aber beide Zwillinge in Anspruch und erheben darüber einen großen

Streit, indem Samia nicht weiß, wer der rechte Lidio ist. Dieser geht zuletzt in Fulvia's Haus. Fessenio hat von der Verwandlung seines Herrn gehört und seine Bestürzung verwandelt sich in Schrecken, da er sie bestätigt findet. Er geräth in Streit mit Santilla, die ihn gar nicht kennt, behauptet, sie sei sein Herr und will sogar auf dem Theater durch Berührung das Geschlecht untersuchen. Fannio kommt ihr zu Hülfe. Während des Zankes klärt sich das Räthsel auf, daß Lidio noch lebt und Santilla seine Schwester ist. Samia erzählt voller Angst, Calandro's Brüder hätten den Lidio zu Fulvia gehen sehen, und dieser sei nun verrathen und verloren. Fessenio läßt schnell die Santilla durchs Fenster in das Haus steigen, mit Lidio die Kleider wechseln und diesen herauskommen. Calandro überhäuft seine Frau mit Vorwürfen und geht ins Haus, um den Ehebrecher zu tödten; aber, wie gleich darauf Fessenio erzählt, löst sich drinnen der Zank durch Entdeckung des Geschlechts der Santilla in Heiterkeit auf. Die letzte Scene bringt die Erkennung der beiden Geschwister. Santilla soll nun der Fulvia Sohn heirathen und Lidio die der Santilla bestimmt gewesene Tochter des Perillo.

Die beiden ersten Lustspiele Ariosts haben an sich sehr wenig Werth und sind nur merkwürdig für die Literaturgeschichte, indem man darin sieht, wie der Dichter im Anfang ganz in seinen römischen Mustern befangen war. Die Cassaria ist ganz dem Plautus nachgeahmt, nur einige Scenen sind dem Terenz entlehnt und diese wieder im Styl des Plautus gehalten. Die Hauptpersonen sind ein Kuppler, der nach altrömischer Art schöne Sklavinnen zu verhandeln hat; Söhne reicher Väter, welche in diese Sklavinnen sterblich verliebt sind, aber sich nicht die Mittel zum Besitz derselben zu verschaffen wissen; schelmische Bediente, die zu Allem Rath wissen, erst den Vätern anvertraute Kaufmannsgüter stehlen, um den Kuppler geneigt zu machen und ihm die Sklavinnen zu entreißen, dann zur Ehre der Moral den Kuppler betrügen und das gestohlne Gut zurückgeben, um den Vater des Wüstlings vom Untergang zu retten. Hiermit ist zugleich der Gang der ganzen Handlung angegeben, worin die äußerst faden Späße bei der reinen Sprache und den fließenden Versen einen sehr widerlichen Eindruck machen. Das

zweite Lustspiel Ariosts, die Untergeschobenen (I Suppositi) ebenfalls stark dem Terenz (Eunuch) und Plautus (Captivi) nachgebildet, wie sich schon aus der Masse von Dienern, welche die wenige Handlung durch lange Erzählungen fortrücken, bemerken läßt. Doch ist hier schon Ort und Zeit bestimmt gegeben und die schlechten Sitten mehr den Neuern angepaßt. Der Sohn eines reichen Kaufmanns aus Sicilien ist von seinem Vater wegen liederlicher Streiche nach Ferrara geschickt worden, um da zu studiren. Statt dessen verliebt er sich in die Tochter eines ebenfalls reichen Mannes. Um ihr näher zu sein, vertauscht er die Rolle mit seinem Bedienten, der statt seiner studirt, und begibt sich in die Dienste des Vaters seiner Schönen. Nachdem er mit dieser schon lange Zeit durch Vermittlung der Amme einen allzuvertrauten Umgang gepflogen, erscheint ihm plötzlich ein gefährlicher Nebenbuhler in der Person eines alten pedantischen und geizigen Professors der Rechte, der eine dem Vater der Schönen sehr willkommne Summe zur Mitgift anbietet. Die Schwierigkeit ist nun für den jungen Liebhaber, eine ähnliche oder größere Summe anzubieten, was er ohne Einwilligung seines Vaters nicht kann. Der Bediente erwischt durch Zufall einen ganz fremden Reisenden, welcher, damit nur die Handlung des Stücks vorwärts rücken kann, alle Albernheiten glaubt, die ihm, um ihn in Angst zu bringen, aufgehängt werden, und sich überreden läßt, die Rolle des Vaters zu spielen. Unterdessen kommt der rechte Vater aus Sicilien an, was zu einigen frostig spaßigen Unterredungen mit dem untergeschobnen führt, die zur Handlung nichts beitragen. Der sittenlose Umgang der Schönen wird von ihrem Vater entdeckt, welcher den angeblichen Bedienten knebeln und in einem Zimmer einsperren läßt. Der Professor tritt zurück und erkennt in dem wirklichen Bedienten seinen von den Türken ihm geraubten Sohn. Durch die Dazwischenkunft des Sicilianers entdeckt denn auch der Vater der Schönen, daß der Schänder seiner Tochter nicht ein gemeiner Bedienter, sondern ein reicher und vornehmer Mann ist; er beruhigt sich sehr bei dieser Entdeckung und willigt in die Heirath ein. Was aus dem untergeschobnen Vater wird, bleibt ungewiß. Im Ganzen zeigt Ariost in diesem Lustspiel dasselbe Talent und dieselben Mängel wie in seinem großen Gedicht: ein ausgezeichnetes Talent

im Erzählen, in leichten Umrissen, in gewandten und fließenden Dialogen, in schönen Episoden, aber gänzlicher Mangel an Tiefe, an Eindringen in die menschliche Seele, und Wahrheit und Natur zeigt sich nur in der Schilderung der Sittenlosigkeit. Da Alles nur auf oberflächlichen Eindruck abgesehen ist, so fallen die frostigen Späße des Parasiten und der Diener, die gar zu sehr an die Römer erinnern, um so mehr auf. Auch darin ist das römische Lustspiel Muster gewesen, daß seine Stücke immer auf der Straße spielen, wobei die Einheit des Orts und der Zeit sehr streng beobachtet ist. Dafür wird aber, was überhaupt dem Ariosto eigen ist, die Handlung, die eben meistens im Innern der Häuser und Familien vorgeht, mehr erzählt, als daß sie sich vor dem Zuschauer entwickelt. Die Einheit der Handlung fehlt gänzlich, hier im Kleinen wie im „Rasenden Roland" im Großen. Es wird hier wie dort nichts recht eingeleitet und nichts recht ausgeführt. Eine Menge Personen erscheinen und verschwinden, ohne daß sie den geringsten Theil an der Handlung nehmen, ohne daß sie nur etwas Erhebliches gethan hätten. Das Interesse wird für einige Personen im Anfang erweckt, weil man hofft, sie bald in das Ganze thätig eingreifen zu sehen; man muß sie aber bald vergessen, um sich für andre mit derselben Täuschung zu interessiren und zu bemerken, daß eigentlich gar kein einiges Ganze besteht. Man weiß im Anfang nicht, ob der junge Sicilianer die Tochter des Ferraresen heirathen will oder nur um den unterbrochenen Genuß verlegen ist. Der Professor Juris ist der einzige, der im ersten Akt einen bestimmten Zweck ausspricht und ihn ernstlich verfolgt; aber im letzten Akt ist gar keine Rede mehr von diesem Zweck; er ist zurückgetreten, ohne es eigentlich auszusprechen und seinen Grund anzugeben. Im 1. Akt ist er auch gut charakterisirt, wenigstens äußerlich, und sein pedantisches Wesen tritt in einigen lateinischen Phrasen komisch genug hervor; vom 2. Akt an aber vergißt er ganz diesen Charakter und spricht und handelt wie die andern auch. Zugleich mit ihm tritt ein Parasit auf, der zuerst die ganze Intrigue des Stücks in Händen zu haben scheint, dessen Wichtigkeit noch gesteigert wird durch die Bemühungen des Sicilianers, ihn auf seine Seite zu bringen, dessen Einfluß aber von Scene zu Scene schwindet und der zuletzt kaum noch den Auftrag

erhält, ein Mittagessen anzuordnen. Der Fremde aus Siena wird mit vieler Mühe zur Uebernahme der Vaterrolle überredet (die Erzählung dieser sein sollenden List nimmt fast einen ganzen Akt weg), blos um durch ein komisches Zusammentreffen mit dem rechten Vater die Handlung aufzuhalten. Kurz, es ist hier derselbe Mangel an Plan, dasselbe Ueberspringen von einer Episode zur andern, dieselbe Ungenauigkeit in der Charakteristik, woran wir auch das Gedicht vom Roland erkennen, nur daß dort diese Eigenschaften den Reiz sehr erhöhen, während sie sich hier als Fehler unangenehm bemerklich machen. — Die dritte Komödie, Lena, führt uns denn gar in die schlechteste Gesellschaft der Welt unter die Hefe des Volks. Die Hauptperson ist die Lena, eine Kupplerin, welcher ihr Liebhaber, der alte Herr Fazio, seine eigne Tochter Licinia zur Erziehung übergibt. Lena lehrt sie zuerst lesen, kochen, sticken und andre weibliche Arbeiten. Es entspinnt sich eine Liebe zwischen Licinia und dem jungen Ilario, welcher nun auch gleich eine Nacht bei ihr zubringen möchte. Frau Lena, die Erzieherin, ist für 25 Dukaten, die aber Ilario nicht hat, bereit die Gelegenheit zu machen. Ein Schuft von Diener, Corbolo, hilft ihm seinen Vater um das Geld zu betrügen und seine Lust ohne Ausgabe zu befriedigen. Zuletzt werden die jungen Leute zusammengethan, ihre beiden Väter vereinigen sich und willigen in die Heirath. Die Lügen und Schelmereien, womit der Diener den alten Fazio betrügt, die Gemeinheiten und Unverschämtheiten der Lena machen den Knoten der Fabel, und eine Menge von Zweideutigkeiten und platten Späßen würzen den Dialog. Doch ward dieses Stück mit großem Beifall von den vornehmsten Personen am Hof zu Ferrara aufgeführt, und der zweite Sohn des Herzogs, der Prinz Francesco d'Este, deklamirte selbst den Prolog.

In der vierten Komödie, dem Negromante, hat sich Ariost ganz in seiner Zeit bewegt, und da tritt denn auch gleich die Satire auf. Es scheint, daß die Schwarzkünstler in damaliger Zeit eine große Rolle spielten und den Aberglauben auf vielfache Weise für ihren Gewinn benutzten, da sich mehrere Komödiendichter veranlaßt sahen, dem Volk die Augen über die Nichtigkeit ihrer Kunst und ihre schlechten Zwecke zu öffnen. Im Allgemeinen aber scheint mir die fast in allen jenen Komödien zu

findende Anspielung der Zeit bemerkenswerth, wonach hauptsächlich die Blindglaubenden als die dummen, lächerlichen und immer gehudelten Figuren den Hauptstoff zur Komödie hergeben, indem sie allen Arten von Betrügereien, und oft unter einem moralischen Schein, ausgesetzt sind. Dies war zu der Zeit, als man gegen den gesunknen Zustand der Kirche mit Ironie und Satire opponirte, und doch nicht moralische Kraft genug im Volk war, um die Verbesserung ernsthaft zu nehmen. Später, als die allgemeine Schwäche noch mehr zugenommen hatte, hörten solche Anspielungen ganz auf. Der Negromante in Ariosts Lustspiel ist, wenn auch meist nur äußerlich, gut gezeichnet; es ist wol auch leichter, die Schlechtigkeit in ihrem Extrem zu schildern, besonders wenn man dadurch die Komödie bis zur Posse treiben will, als bloße Schwäche oder böse Neigung eines Menschen im Kampf mit dem Rest von besserer Einsicht, die in jedem noch etwas Kraft hat. Ob grade die Satire ihre beabsichtigte Wirkung hervorbringen konnte, möchten wir fast bezweifeln, da unter den übrigen Personen des Stücks keine einzige etwas taugt, und alle durch ihre Dummheit oder Gemeinheit und thierische Begierden dem Betrüger sein Werk außerordentlich leicht machen und ihn gleichsam dazu nöthigen. Der Liebhaber in dem Lustspiel, der junge Cintio, dem der Negromante freilich auch einen wichtigen Dienst leisten soll, glaubt vollkommen an dessen Wundergabe; sein Diener Temolo ist der einzige Verständige, der im Namen der gesunden Vernunft die Wunder lächerlich macht, was der Dichter im 1. Akt zu einer vortrefflichen Satire benutzt hat [1]). Der Knoten des Stücks ist, daß der junge

---

1) Das ganze Stück ist in versi sdruccioli geschrieben, ich gebe aber hier, um Raum zu sparen, diese Scene wie in Prosa.

Fazio. Temolo, che ti par di questo Astrologo, o Negromante voglio dir?

Temolo. Lo giudico una volpaccia vecchia.

Cintio. Ma pur nell' arte magica credo che intenda ciò che si può intendere; e non ne sia per tutto il mondo un simile.

Tem. Che ne sapete voi?

Cint. Cose mirabili di lui mi narra il suo garzone.

Tem. Fateci, se Dio v'ajuti, udir questi miracoli.

Cint. Mi dice, ch'a sua posta fa risplendere la notte e il dì oscurarsi.

Cintio heimlich die Lavinia, eine angenommene Tochter des alten Fazio geheirathet hat, drei Monate darauf aber von seinem Vater Massimo zur Ehe mit einer gewissen Emilia gezwungen worden ist. Er weiß kein anderes Mittel, als seine zweite Frau nie zu berühren, um durch seine beharrliche Impotenz deren Vater zur Aufhebung der Ehe zu bewegen. Dieser nimmt aber einen Zauberer zu Hülfe, und gewinnt ihn durch Belohnungen, daß er den Bann von dem jungen Ehemann löse. Der alte Fazio,

---

Temolo. Anch' io so similemente cotesto far.

Cintio. Come?

Tem. Se accendere di notte anderò un lume, e di dì a chiudere le finestre.

Cint. Deh pecorone: dicoti che estingue il Sol per tutto il mondo splendida fa la notte per tutto.

Tem. Gli dovrebbono dar gli speciali dunque un buon salario.

Fazio. Perchè.

Tem. Perchè calare il prezzo e crescere, quando gli paja, può a la cera e a l'olio. Or sa far altro?

Cintio. Fa la terra muovere sempre che 'l vuol.

Tem. Anch' io talvolta muovola, s'io metto al fuoco o ne levo le pentola; o quando cerco al bujo, se più gocciola di vino è nel boccale: allor dimenola.

Cint. Te ne fai beffe? o ti par d'udir favole? Or che dirai di questo? Che invisibile va a suo piacer?

Tem. Invisibile? Avetelo voi mai, padron, veduto andarvi?

Cint. Oh bestia! Come si può veder, se va invisibile?

Tem. Che altro sa far?

Cint. Delle donne e degli uomini sa trasformar sempre che vuole in varj animali e volatili e quadrupedi.

Tem. Si vede far tutto il dì, nè miracolo è cotesto.

Faz. U' si vede far?

Tem. Nel popolo nostro. Non vedete voi, che subito un divien Podestade, Commissario, Proveditore, Gabelliere, Giudice, Notajo, Pagator de gli stipendii, che li costumi umani lascia, e prendeli o di lupo, o di volpe, o di alcun nibbio.

Faz. Cotesto è vero.

Tem. E tosto ch'un d'ignobile grado vien consigliere o segretario, e che di comandar a gli altri ha ufficio, non è vero anco, che diventa un asino?

Faz. Verissimo.

Tem. Di molti che si mutano in becco, vo' tacer.

der dies erfährt, beschließt nun mit Cintio, denselben Zauberer durch noch größere Summen für sich zu gewinnen, daß er die Impotenz nicht hebe und die zweite Ehe rückgängig zu machen suche. So ist also der betrügerische Negromant in seinem rechten Element, und liegt nur an ihm, theils die Dummheit, theils die Verlegenheit dieser Menschen zu seinem Vortheil zu benutzen. Vortrefflich wird an der ganzen Intrigue des Stücks gezeigt, wie gut er dies verstand, und es scheint Alles darauf angelegt, dem Volk die Augen über diese Menschenklasse zu öffnen. Gleich im zweiten Akt, noch ehe er erscheint, gibt sein Diener Nibbio eine Schilderung von ihm, die uns ihn gar nicht besser könnte kennen lehren: „Das heißt denn doch gewiß ein großes Selbstvertrauen, das Herr Jachelino zu sich hat; er kann kaum lesen und schreiben, und gibt sich als Philosophen, Alchymisten, Arzt, Sterndeuter, Zauberer und Geisterbeschwörer aus, und doch versteht er von diesen und andern Künsten nicht mehr als der Esel und Ochse vom Orgelspielen. Aber mit einem Gesicht, unbeweglicher als Marmor, verdreht und verwirrt er den Leuten den Kopf mit Schwätzen, Lügen und andern Künsten und genießt die Reichthümer Anderer und läßt mich mitgenießen, und die Dummheit, die im Ueberfluß in der Welt ist, hilft uns dazu. Wir gehn wie die Zigeuner von Land zu Land, und wo er durchkommt, bleiben seine Spuren wie von einer Schnecke, oder besser, vom Hagel und Blitz; so daß er, um sich zu verbergen, von Stadt zu Stadt Namen, Kleidung, Sprache und Vaterland ändern muß. Bald heißt er Johann, bald Peter; bald gibt er sich für einen Griechen, bald für einen Egypter oder Afrikaner aus. Und eigentlich ist er ein Jude von Geburt, von denen, welche aus Castilien verjagt wurden. Ich müßte lange reden, wollt' ich erzählen, wie viele Adlige und Bürger, wie viele Männer und Weiber er betrogen und bestohlen hat, wie viele er durch Ehebruch befleckt hat. Denn bald will er unfruchtbare Ehen fruchtbar machen, bald Aberglauben und Zwietracht vertilgen, die zwischen Mann und Frau entsteht, bald hat er einen Edelmann am Fuß und rupft ihn besser als je ein Mönch eine Wittwe." — Der Zaubrer, der nun in Thätigkeit kommt, bestätigt vollkommen alle diese Aussagen. Er läßt sich nicht nur von beiden Parteien goldne und silberne Gefäße und Geld für seine Operationen

theils geben theils anweisen, sondern es zeigt sich ihm noch ein Dritter zu betrügen, ein gewisser Camillo, welchem in Cintio's Frau die Geliebte verloren ging und der nun ebenfalls große Summen an die Aufhebung dieser Ehe wendet. Der Negromante findet daher für das beste Mittel, von allen Dreien noch einmal eine Menge Geld zu fordern, die Sache dann auf einen Schlag zum Ziel zu führen, in der Verwirrung seinen Diener überall stehlen zu lassen und sich mit allem Geraubten über die Grenze zu machen. Er findet also die Verstellung mit der unheilbaren Impotenz zu langwierig und schlägt statt dessen dem Cintio vor, ihn die nächste Nacht einen andern Mann bei seiner Frau antreffen zu lassen, worauf besonders sein Vater mit großem Lärm die Scheidung betreiben würde. Da nun Cintio doch einiges Gefühl für die Unschuld seiner Frau und ein Widerstreben gegen die ungerechte Beschimpfung zeigt, sagt ihm Nibbio: „Und was thut es Euch; wenn sie sie nur aus Eurem Haus entfernen und nie mehr zurückschicken können. Seid nicht so ängstlich, Andern einen Schaden anzuthun, wenns nur Euch zum Nutzen gereicht. Wir leben in einer Zeit, wo die sehr selten sind, die es nicht thun, wenn sie nur immer könnten; und je vornehmer die Menschen sind, desto mehr thun sie es. Man kann aber nicht sagen, daß der einen falschen Weg geht, der dem größten Theil der Menschen folgt." — Es scheint des Dichters Absicht gewesen zu sein, den Negromante so darzustellen, daß er mit allen seinen Künsten nichts ausrichtete und bloß auf Betrügerei und Diebstahl ausginge. Denn die Art, wie er nun den Knoten lösen will, mißglückt ihm gänzlich, und sein Treiben wird verrathen, als er den Camill in einer Kiste in das Haus und das Zimmer der jungen Frau schaffen will. Der ganze Handel löst sich zu Aller Zufriedenheit durch eine Erkennungsscene, wie sie Ariost gar zu oft verbraucht hat, indem nämlich der alte Massimo entdeckt, daß Cintio's erste und eigentliche Frau seine eigne verloren geglaubte Tochter ist, worauf er denn einwilligt, daß die zweite Frau an den frühern Liebhaber Camillo übergeht. Der Astrolog ist übrigens bis ans Ende durch treffende Züge geschildert. Er ärgert sich, daß er diesmal ganz gegen seine Gewohnheit der Geprellte ist; man hat ihm die Versprechungen nicht gehalten, man hat ihm im Gegentheil Sachen entlehnt und er kann sie

nicht wiederhaben, denn sein Diener sagt ihm, sie seien entdeckt, er solle Alles im Stich lassen und nur an seine Sicherheit denken. Er will wenigstens erst im Gasthaus seine Sachen holen, aber Nibbio treibt ihn zum Hafen, um dort eine Barke zu nehmen und ihn, der die Sachen besorgen will, zu erwarten. Ganz charakteristisch sagt der Astrolog im Weggehen: Io vo; ma ascoltami:

Non lasciar cosa nostra ne la camera
De l'oste; anzi se puoi far netto, pigliane
De le sue.

Nibbio meint hierauf, der Rath wäre überflüssig gewesen, und in dem Epilog, den er hierauf hält, wird dann endlich der Gerechtigkeit genügt. Denn während der Herr mit dem Schiff wartet, macht sich der Diener mit seinem ganzen Reichthum auf einem andern Weg davon und faßt zuletzt die Moral des Stücks in folgende Verse:

Or non curate se lo Astrologo
Restar vedete al fin de la Commedia
Poco contento, perchè l'arte ch'imita
La natura, non pate ch'abbian l'opere
D'un scellerato mai se non mal esito.

Die letzte Komödie Ariosts, die Scolastica, ist von ihm nicht beendigt, sondern fast zur Hälfte von seinem Bruder verfaßt worden.

Ariost hatte unstreitig ein großes Talent zum Lustspieldichten. Wenn ihm aber, wie man dies auch in seinem Epos bemerkt, die Tiefe gänzlich abging, so steht durch diese Eigenschaft der große Machiavelli unendlich über ihm und ist auch bis auf den heutigen Tag von Keinem übertroffen worden. Aber es waltet ein eignes unglückliches Schicksal über der ganzen italienischen Poesie, daß bei dem ungeheuern Reichthum von Talenten und Kräften, den wir dort anstaunen, doch durch die Schuld einer finstern, geheimnißvollen Macht, die diese Kräfte niederdrückt oder durch Vertheilung schwächt oder auf Abwege leitet, kein ganz vollkommnes Produkt in seiner idealen Schönheit aus ihr hervorgegangen ist. Es kann hier um so weniger unsre Aufgabe sein, eine vollständige Charakteristik von Machiavell zu geben, da die Hauptwerke, welche seinen Charakter beurkunden

und ihm eigentlich seinen unsterblichen Namen gegeben haben, nicht in unsre Untersuchung gehören, und besonders da eine solche Charakteristik uns schon von Meisterhand gegeben ist [1]). Machiavelli hatte im Ernst der Gesinnung, in der Begeisterung für das Vaterland, in dem beständigen Verarbeiten seiner politischen Erfahrungen zu einem System zum Behuf der Kräftigung und des Wohlbefindens seines Volks, auch in dem feindlichen Schicksal, in der Scheiterung seiner Plane, in dem Undank seiner Mitbürger die größte Aehnlichkeit mit Dante. Daß beide zu so ganz verschiednen Resultaten in ihren Systemen, zu so verschiednen Ansichten über die weltliche Ordnung, über die Leitung und Regierung der Völker gelangt sind, das lag unstreitig nicht bloß in dem Unterschied der Jahrhunderte, sondern hauptsächlich auch in dem dichterischen Geist, welchen Dante in so hohem Grad hatte, der aber dem Machiavelli fast ganz abging. Beide bildeten sich ihre politische Philosophie und ihr Ideal während ihrer anstrengenden Beschäftigungen im praktischen Staatsleben. Machiavelli war 14 Jahre lang Staatssekretär und zu vielen Gesandtschaften nach Rom, Frankreich, Deutschland und zu den italienischen Höfen gebraucht worden; besonders war der Hof des Cäsar Borgia für ihn eine merkwürdige Schule der Diplomatik, worin er Meister wurde. Während dieser ganzen Beschäftigung trieb seine hohe bewundernswerthe Vaterlandsliebe seinen Geist in zwei entgegengesetzten Gefühlen umher. Er hatte die frühere politische Größe Italiens vor Augen, und sie war das höchste Ziel, das er durch seine praktischen Bestrebungen wollte verwirklichen helfen. Daher lag ihm immer die Rettung Italiens von den Fremden, die Erhebung des Volks zu der frühern Kraft am meisten am Herzen. Wenn er sich aber dann unter seinen Landsleuten nach gleichen Stimmungen und frischen Keimen zu einem blühenden politischen Leben umsah, und die tiefe Gesunkenheit des Volks und die Aengstlichkeit der Regierenden, die sich unter einer schlauen Traktatenpolitik verbarg, und die Auflösung der Kirche und der Sitten bemerkte, wenn er aus der Verderbtheit in Neapel und Mailand die gänzliche Entmannung und ewige Sklaverei dieser Staaten voraussah: dann ergriff ihn wieder eine

1) Gervinus, historische Schriften, Band I.

tiefe Verachtung gegen die Menschen, deren elendes Treiben seine glühendsten Bestrebungen zu nichte machte, und seine Bitterkeit über den Verfall seines Vaterlandes, über dem er nichts Höheres kannte, nahm um so mehr überhand, als ihn der Undank und Unverstand von der Theilnahme am Staat, von dem Ringen nach dem Ziel seiner Wünsche entfernte. In dieser Stimmung doch immer mit den Mitteln zur Erhebung seines Volks beschäftigt, waren ihm zuletzt die Eroberungen der Franzosen und Spanier ganz recht, weil er von dem Schimpf der Unterjochung besonders im Angesicht der Trümmer früherer Größe, die er dem Volk immer vor Augen stellte, eine kräftige Widersetzung hoffte, er war zufrieden mit den Tyrannen, die sich überall aufwarfen, weil die Spur von Kraft, die er noch im Volk bemerkte, durch den Druck zur Entwicklung gezwungen werden konnte, und so fand er zuletzt, da er nach einem König spähte, wie ihn eben damals Italien brauchen könnte, grade den Cäsar Borgia wol nicht als den besten, aber als den passendsten, dessen Festigkeit und Schlauheit ihm die beste Garantie für Italien gegen die Angriffe der Kirche und der äußern Feinde schien. Man kann Dante's und Machiavelli's auseinandergehende Richtung nicht besser erkennen, als wenn man des Erstern Buch de Monarchia und des Andern Principe mit einander vergleicht. Beide hatten eine Zeit lang in ununterbrochener Thätigkeit für die materielle Ordnung und Größe ihres Staates gewirkt und in der engern Sphäre des praktischen Lebens ihre Erfahrungen gesammelt. Beide erlitten während ihrer Verbannung und praktischen Unthätigkeit eine Veränderung in ihrer Ansicht und Richtung; sie zogen gleichsam den Geist aus ihren politischen Erfahrungen und verarbeiteten ihn zu einem politischen Ideal. Hierin zeigte sich nun Dante als der Dichter, Machiavelli als der scharfsinnige Staatsmann. Während Dante von seiner dichterischen Phantasie auf einen höhern Standpunkt gestellt ward, sich aus dem engern Kreise einer Parteipolitik zu einem weitern und höhern bis zu dem merkwürdigen System einer Weltpolitik in seiner Monarchia erhob, von diesem Punkt aus die ganze menschliche Gesellschaft umfaßte, und sie nach ihrer doppelten weltlichen und geistigen Natur auch durch eine doppelte Führung, den Kaiser und die Kirche zu ihrem Ziel leiten wollte: blieb Machiavell immer fest in der Wirklichkeit,

er stand von Anfang mit seinem Scharfsinn über dem Treiben der Parteien, wandte aber seine Blicke nicht von dieser Tiefe ab, sondern suchte in seinem Geist nur immer eine breitere und festere Grundlage für die staatlichen Verhältnisse, das materielle Wohl und die politische Größe seines Vaterlands. Dante lebte in einer Zeit, wo man noch schwärmen konnte, und er schwärmte für die ganze Menschheit und erdachte sich einen gesellschaftlichen Zustand, der das Menschengeschlecht zu Gott und zur Glückseligkeit führte. Zu Machiavelli's Zeit waren die Erfordernisse des materiellen Lebens dringender und hielten den Geist des Menschen mehr in dieser niedern Sphäre der Wirklichkeit. Machiavelli's Blick schweift nie in das ideale Leben hinüber, sondern haftet fest auf dem Wohl oder Unglück seines Vaterlands; er erkennt mit der äußersten Schärfe die Gebrechen, woran Italien leidet, aber er ist zu wenig Dichter, um sich die düstere Wirklichkeit zu verschleiern und sich von seiner Phantasie in die Region tragen zu lassen, in welcher Dante seine Begeisterung zur Lehre der Menschheit geschöpft hat. Daher ist Machiavelli während seiner Verbannung in so unglücklicher Stimmung, da ihm sein Vaterland über Alles ging und er für dessen Rettung die letzte Zeit gekommen sah. Er wollte handeln, nicht dichten, daher quälte ihn die Unthätigkeit um so mehr, je mehr er für Italien Gefahr im Verzug und in der Schwäche sah. Das Bewußtsein seines Werthes und geistigen Uebergewichts stellte ihn unter die Würdigsten an die Spitze des Staats, und er sah sich von Elenden verdrängt, die weder die Kraft noch den hohen Sinn hatten, die er seinem Volk wieder einhauchen wollte, und je mehr er sich selbst an den Zeugnissen altitalischer und römischer Größe nährte und das theologische Mittelalter in Vergessenheit zu bringen suchte, desto mehr wuchs seine Verachtung gegen das erbärmliche Geschlecht seiner Zeit, für welches er kein anderes Mittel zur Erhebung und Ermannung sah als eine lange Schule des Leidens und des Drucks durch einen Tyrannen, der es aber von der Tyrannei der Hierarchie befreien sollte. Daß ein so durchaus praktischer Staatsmann, der sein ganzes Glück in der Wirksamkeit für den Staat fand, der die Schwäche und Gefahr seiner Zeit, die Absichten und Mittel der Feinde seines Volks so genau kannte und von der Nothwendigkeit eines Handelnden von seiner Einsicht und

Erfahrung so überzeugt war, daß ein solcher in der erzwungenen Unthätigkeit und mit dem nagenden Gefühl einer ungerechten Zurücksetzung und Verkennung nicht geistig unterging, zeugt für seine bewundernswerthe Charakterstärke. Wir können daher nicht umhin, seinen merkwürdigen Brief aus der Verbannung mitzutheilen, woraus man mit Wehmuth die Kraft sieht, die für Italien verloren ging, aber auch erkennt, wie die ganz praktische Natur dem Machiavell nicht erlaubte, während des Tags, wo er sonst zu handeln gewohnt war, sich Betrachtungen hinzugeben, sondern wie er seine frühere Thätigkeit durch Zerstreuungen aller Art zu vergessen suchen muß, und erst am Abend zur Zeit der Ruhe sich zu seinen römischen Helden begibt und über die Wiedererweckung der alten Größe Italiens Pläne macht. „Ich wohne auf dem Lande, schrieb er an seinen Freund Francesco Vettori nach Rom, und bin nach meinen letzten Unfällen nicht zwanzig Tage in Florenz gewesen. Ich habe bis jetzt eigenhändig den Krammetsvögeln nachgestellt. Vor Tage stand ich auf, legte meine Leimruthen und ging dann weiter, mit einer Ladung Käfige bepackt, daß ich aussah wie Geta, wenn er mit den Büchern Amphitryons vom Hafen zurückkommt. Ich fing wenigstens zwei, höchstens sieben Krammetsvögel. So trieb ichs den ganzen September, dann hörte dieser Zeitvertreib, so verächtlich und sonderbar er auch war, doch zu meinem Leidwesen auf. Welches Leben ich seitdem führe, sollt Ihr hören. Ich stehe mit der Sonne auf und gehe in ein Gehölz, das ich aushauen lasse; dort bleibe ich zwei Stunden, die Arbeit des vorigen Tags anzusehen und mir mit den Holzhauern die Zeit zu vertreiben, die immer Neckereien haben, entweder untereinander oder mit den Nachbarn. Ueber dieses Gehölz hätte ich Euch tausend schöne Sachen zu erzählen, die mir mit Fronsino da Panzano und Andern begegnet sind, die von dem Holze wollten. Fronsino besonders schickte um eine Anzahl Klafter, ohne mir etwas zu sagen, und bei der Bezahlung wollte er mir zehn Lire abziehen, die ich, sagte er, vor vier Jahren bei Guicciardini im Cricca an ihn verloren hätte. Ich fing einen höllischen Lärm an, wollte den Fuhrmann, der das Holz geholt, als Dieb verklagen, so daß G. Machiavelli sich ins Mittel schlug und uns verglich. Battista Guicciardini, Filipo Ginori, Tommaso del Bene und einige

andre Bürger nahmen, als der Nordwind blies, jeder eine Klafter von mir. Ich versprach Allen, und schickte eine dem Tommaso, die zur Hälfte nach Florenz kam, und um sie aufzusetzen, waren er, seine Frau, die Magd und die Kinder da; es sah aus, als wenn der Gaburro am Donnerstag mit seinen Knechten einen Ochsen treibt. Da ich somit sah, daß dabei kein Gewinn sei, sagte ich den Andern, ich hätte kein Holz mehr. Das haben sie mir alle gewaltig übel genommen, namentlich Battista, der dies unter die andern Staatsunfälle rechnet. Aus dem Gehölz gehe ich an eine Quelle, und von da an meinen Vogelheerd, ein Buch in der Tasche, entweder den Dante oder Petrarca, oder einen der kleinern Dichter wie Tibull, Ovid und solche. Ich lese ihre Liebespein, ihre Liebeshändel, erinnere mich der meinigen und ergötze mich eine Weile mit diesen Gedanken. Dann begebe ich mich ins Wirthshaus an der Straße, spreche mit den Durchreisenden, frage um Neuigkeiten aus ihrer Heimath, höre verschiedne Dinge und merke mir den verschiednen Geschmack und die mannigfaltigen Phantasien der Menschen. Unterdessen kommt die Essenszeit heran, wo ich mit meiner Familie Speisen verzehre, wie sie mein armes Landgut und mein geringes Vermögen zuläßt. Nach Tische kehre ich ins Wirthshaus zurück; dort ist gewöhnlich der Wirth, ein Fleischer, ein Müller, zwei Ziegelbrenner. Mit ihnen vertiefe ich mich den Rest des Tages über ins Criccaspiel oder Triktrak. Es entstehen tausend Streitigkeiten; der Aerger gibt tausend Schimpfreden ein. Mehrentheils wird um einen Quattrino gestritten, nichts destoweniger hört man uns bis San Casciano schreien. In diese Gemeinheit eingehüllt, hebe ich den Kopf aus dem Schimmel hervor und verhöhne mein tückisches Geschick, zufrieden daß es mich auf diese Weise tritt, weil ich sehn will, ob es sich dessen nicht schämt. Wenn der Abend kommt, kehre ich nach Hause zurück und gehe in mein Schreibzimmer. An der Schwelle werfe ich die Bauerntracht ab, voll Schmuz und Koth, ich lege prächtige Hofgewänder an, und angemessen gekleidet begebe ich mich an die alten Höfe der großen Alten. Freundlich von ihnen aufgenommen, nähre ich mich da mit der Speise, die allein die meinige ist, für die ich geboren ward. Da hält mich die Scham nicht zurück, mit ihnen zu reden, sie um den Grund ihrer Handlungen zu fragen, und

herablassend antworten sie mir. Vier Stunden lang fühle ich keinen Kummer, vergesse alle Leiden, fürchte nicht die Armuth, es schreckt mich nicht der Tod; ganz versetze ich mich in sie."

Doch hat ihn die große Noth, in die er durch seine Verbannung gerieth, mit dem Aerger über seine Zurücksetzung, durch die der ganze politische Zustand seines Landes leiden mußte, auf Augenblicke sehr gebeugt und herabgestimmt, daher er ein halbes Jahr später schreibt: „So werde ich also in meinem Elend bleiben, ohne daß sich ein Menschenkind meiner Ergebenheit erinnert oder meint, ich könne zu irgend etwas gut sein. Aber es ist unmöglich, daß es lange so bleibe, denn ich zehre mich auf und sehe, daß, wenn Gott sich mir nicht günstiger zeigt, ich eines Tages gezwungen sein werde, mein Haus zu verlassen und Repetitor oder Schreiber bei einem Obersten zu werden, wenn ich nicht anders kann, oder in ein einsames Oertchen mich zu verkriechen, die Kinder lesen zu lehren. Meine Familie werde ich hier lassen, sie mag mich dann für gestorben halten. Ohne mich wird sie viel besser auskommen; ich verursache ihr doch nur Kosten, da ich von meiner Gewohnheit, Geld auszugeben, nicht mehr lassen kann." — Sein hoher und kräftiger Geist hielt sich bei den äußern Schicksalsschlägen immer aufrecht, aber gegen den Kummer, den ihm das vergebliche Kämpfen durch Lehre und That für die Verwirklichung seiner Plane und das Mißverstehen und die hoffnungslose Schwäche seiner Mitbürger und aller italienischen Staaten bereitete, fand er in seinem Innern bei dem Mangel einer höhern Weltanschauung keine Arznei, und wenn er später bei seiner Wiederanstellung heitrer wurde und alsdann sogleich sein kräftiger Geist in Scherzen und Ausgelassenheiten übersprudelte, so blieb der Grundton derselben doch immer eine gewisse Bitterkeit und Verachtung der Menschen, die so tief unter ihm standen. In dieser Stimmung schrieb er denn auch seine Komödien.

Unter diesen ist die ausgezeichnetste die Mandragola (der Zaubertrank), worin die Malerei der Menschen und die Satire an Lebhaftigkeit und Feinheit unübertrefflich ist, sowie die Frische und Energie der Sprache, die Reinheit des Styls und die Grazie des Ausdrucks uns mit Bewunderung für die innere Kraft des Mannes erfüllen, der seinen Geist in der Verbannung durch

Gespräche mit Fleischern und Ziegelbrennern vor dem Einrosten zu bewahren suchte. Auch seine Komödien nannte er eine Abirrung von seinem eigentlichen Lebenszweck, und entschuldigte sich in dem Prolog zur Mandragola gegen diejenigen, welche den Gegenstand derselben eines weisen und ernsten Mannes nicht würdig finden sollten, damit, daß er mit diesen eiteln Gedanken seine traurige Zeit erheitern wolle, da er nichts anders habe, wohin er den Blick wenden könne; es sei ihm abgeschnitten, durch andre Thaten andre Tugenden zu zeigen, und für seine Mühen sei kein Lohn mehr. Diese Mandragola ist zugleich eine der muthwilligsten und zügellosesten Komödien, aus der man die erstaunliche Ueppigkeit der Italiener erkennt, und recht gut begreift, wie sie bei dem gleichzeitigen glücklichen Mannöver der Hierarchie, die dem erregbarsten Volk Europa's fast keine andre Beschäftigung als Luxus und Ueppigkeit übrig ließ, und bei der gänzlichen Unterdrückung der Reformation und des geistigen Aufstrebens nothwendig zu der moralischen Schwäche des 17. und 18. Jahrhunderts sinken mußten. Es wird behauptet, dieser Komödie habe ein wahrer Vorfall in Florenz zu Grund gelegen, und dies wird Jedem glaublich scheinen, der z. B. nur die Novellen des Franco Sacchetti gelesen hat.

Ein junger feuriger Mann, Callimaco, ist in eine junge Dame Lucrezia, die Gattin des alten Herrn Nicia, verliebt und „brennt von solcher Sehnsucht nach ihrem Genuß, daß er sich nicht zu helfen weiß.“ Zu seinem Leidwesen ist Frau Lucrezia sehr züchtig, allen Liebeshändeln abgeneigt, immer einsam zu Hause und von ihrem Mann streng bewacht. Seine einzige Hoffnung setzt er daher auf die Dummheit des Herrn Nicia, „der, obgleich Doktor, doch der einfältigste und beschränkteste Mensch in Florenz ist,“ dann auf dessen leidenschaftlichen, seit sechs Jahren unerfüllt gebliebnen Wunsch, Kinder zu bekommen, der ihn zu allen Thorheiten verleitet, und auf die gewöhnliche Liebhaberei zum Kuppeln und Gelegenheitmachen, welche die alte Frau Sostrata, Lucrezia's Mutter, mit allen Weibern theilt. Der Parasit Ligurio, der Herrn Nicia kennt und sein gewöhnliches Mittagessen bei diesem verdient, zugleich aber im Sold des Callimaco steht, hat dem Letztern seine Hülfe angeboten und den Nicia einstweilen beredet, seine Frau ins Bad zu führen. Die

philiströse Beschränktheit dieses Alten wird gleich in der 2. Scene des ersten Aufzuges entwickelt; er verliert nicht gern die Domkuppel seiner Vaterstadt aus den Augen. In den Lustspielen der Italiener muß immer irgend ein Alter betrogen werden, sonst scheint ihnen eine Intrigue nicht möglich. Herr Nicia hat darin Aehnlichkeit mit den Alten der Kunstkomödie; aber der Machiavellische Geist wußte doch etwas ganz selbständiges aus ihm zu schaffen. Er geht nicht blind in die Falle wie die Andern, die oft das Ungereimteste mit gutem Glauben hinnehmen oder durch ihre Gier zu allem Urtheil unfähig sind. Er will dem ihm dringend empfohlnen Arzt in Hinsicht seiner Wissenschaft erst selbst auf den Zahn fühlen. Wodurch er eigentlich gefangen wird, ist neben dem an sich löblichen Wunsch nach einer großen Familie besonders seine gelehrte Pedanterie und Bornirtheit, wonach er sich für sehr fein, gelehrt und Andern überlegen hält und sich grade deßwegen durch den geringsten Schein von Gelehrsamkeit eines Andern blenden läßt, so daß ihn ein paar lateinische Floskeln „so in Erstaunen setzen, daß es nichts gibt, was er nicht auf dessen Rath glaubte oder thäte, und ihm mehr traut als seinem Beichtvater." Da es von Machiavelli bekannt ist, wie sehr sein Geist immer mit der Politik seines Vaterlandes beschäftigt war, so möchte man fast, wenn auch für den Gedanken einer indirekten Anspielung kein Grund vorhanden ist, doch glauben, der Dichter sei bei der Zeichnung des Doktor Nicia von der bittern Erinnerung an das Schicksal seines Volks unbewußt geleitet worden. Man wird verleitet, bei der Geschichte dieses beschränkten, von Pfaffen regierten Bürgers, der aus Bequemlichkeit nicht aus seiner Vaterstadt hinauswill, sich aber innerhalb seiner vier Wände im Besitz seiner Gelehrsamkeit so sicher fühlt, an die Geschichte Italiens zu denken, das auch durch den Reichthum einer herrschenden Handelsklasse in Luxus und Bequemlichkeit, unter dem Schutz einer schlauen Hierarchie und der Erinnerung an antike Größe in Sorglosigkeit versunken ist, und nun in seinem Innern betrogen, von Außen überwunden wird.

Auch der Ligurio ist unter Machiavelli's Händen etwas ganz anderes geworden, als die gewöhnlichen Parasiten in den andern und selbst noch in Ariosts Lustspielen. Er dient hier nicht als eine Figur, welche in vielen Komödien zugleich das Publikum

vorstellt, dem die Schauspieler den Fortgang der Handlung nur erzählen, und vor welchem sie im Vertrauen ihre Leidenschaften austoben können; sondern verschmitzt, geistreich und schlau ist er die eigentliche Seele der Handlung. Er hat die ganze List, welche seinen Gönner Callimaco zum Zweck führen soll, ausgedacht und führt sie nun auch selbst aus, indem er die Rollen vertheilt und Jeden auf seine Art und Jeden durch einen Gewinn födert. Die List besteht darin, daß Callimaco sich für einen berühmten Arzt aus Paris ausgeben muß, der ein unfehlbares Mittel der Fruchtbarmachung hat; es ist ein Zaubertrank (Mandragola), den die Frau vor Schlafengehen einnehmen muß. Der erste Genuß nach dem Trank ist aber für den Mann tödtlich, daher Herrn Nicia vorgeschlagen wird, in der Nacht in den Straßen irgend einen Bauernburschen zu suchen und diesen zu opfern. Der Dokter willigt endlich in den Vorschlag ein, nachdem ihm vorgespiegelt wurde, daß der König von Frankreich, viele Prinzen und hohe Personen das Mittel auch anwenden ließen. Die Schwierigkeit bleibt noch, die Frau geneigt zu machen, sich zu der schändlichen Posse herzugeben. Der Parasit weiß gleich den trefflichen Rath, sie durch Hülfe des Mönchs, ihres Beichtvaters, dazu zu bringen und durch ihre eigne Mutter sie zu diesem führen zu lassen [1]). Er selbst erbietet sich, zu Frau Sostrata zu gehen und sie für den Zweck zu bearbeiten, und nachdem Alle ihre Rollen übernommen haben, wird zum Schluß des zweiten Aufzugs noch ein Lied auf das Glück der Dummheit gesungen, wobei man ebenfalls an das politische Treiben des Dichters erinnert wird [2]).

---

1) Akt II, Sc. 6. Mit bittrer Satire wird hier auf die Bestechlichkeit der Mönche und die Leichtigkeit, sie zu Allem zu gebrauchen, angespielt:

Callim. Chi disporrà il confessore?
Lig. Tu, io, i danari, la cattività nostra, la loro.

2) Quanto felice sia, ciascun sel vede,
Chi nasce sciocco, ed ogni cosa crede.
Ambizion nol preme,
Non lo muove il timore,
Che sogliono esser seme
Di noja e di dolore.

Im dritten Aufzug kommt nun der Beichtvater, Pater Timoteo, ins Spiel, in dessen Charakteristik man grade die Meisterschaft des Machiavelli erkennt. Er ist durchaus keine Caricatur, sondern mit der größten Mäßigung der echten Kunst gezeichnet; er ist auch keine persönliche Satire, sondern paßt ganz auf die Mehrzahl der Fratres zu jener Zeit und vielleicht zu allen Zeiten. Er kennt nichts Höheres als den Nutzen seines Klosters und glaubt durch Beförderung desselben Gott und der Kirche am meisten zu dienen; denn sein Kloster ist von heiligen Männern gestiftet, über die er sich kein Urtheil erlaubt. Die widrig gemeine Sinnlichkeit der Mönche, die sonst so oft verspottet wird, ist hier bei dieser Hauptperson mit vielem Takt weggelassen; in dieser Hinsicht hat der Stand schon seinen Hieb bekommen, ehe der Pater auftritt [1]). Er ist auch keiner von den schlechtern Mönchen, weder heuchlerisch noch ränkesüchtig, er arbeitet für den Nutzen seines Klosters, gesteht auch, daß ihm diese Arbeit zuweilen lästig ist [2]), und obgleich er sonst jedes Mittel zur Bereicherung seines Klosters, das ja doch hauptsächlich die Verantwortung auf sich nehmen muß, gern annimmt, so ist's ihm doch lieber, wenn die allgemeine Einfalt und der Aberglaube, die er persönlich gar nicht zu verantworten hat, die Menge zum Beichten und Bezahlen zu ihm treibt, und eine Betrügerei, zu der er selbst die Hand bieten soll, macht ihm Gewissensunruhe. Ligurio ist schlauer als er. Er lockt ihn durch Mittheilung einer erdichteten Verlegenheit, aus welcher der Pater die Familie des Nicia

---

1) Atto III, Sc. 2. Nicia. Ell' era la più dolce persona del mondo, e la più facile; ma sendole detto da una sua vicina, che s'ella si botava di udire quaranta mattine la prima Messa de' Servi, che la impregnerebbe, la si botò, e andovvi forse venti mattine. Ben sapete, che uno di quei fratacchioni le cominciò andare dattorno, in modo che la non vi volse più tornare. Egli è pur male però che quelli, che ci arebbono a dare buoni esempli, sien fatti così. Non dich' io il vero?

2) So sagt er nach einer Unterredung mit einer frommen Dame, die ihm für wenig Almosen eine Menge Arbeit für ihre Herzensangelegenheiten aufträgt: „Die Weiber sind die mildthätigsten Personen, die es gibt, aber auch die lästigsten. Wer sie verscheucht, meidet lange Weile und Vortheil; wer ihnen schön thut, hat Vortheil und lange Weile zusammen. Das Sprüchwort ist wahr: keine Milch ohne Fliegen."

retten soll, und durch Versprechung von einigen Hundert Dukaten Almosen, wovon er ihm gleich 25 gibt, in die Falle, und da sich der Pater um Gottes und der Nächstenliebe willen zu dem kitzlichen Auftrag bereit finden ließ, so muß er nun auch seine Hand zu dem eigentlichen Werk leihen, das ihm jetzt anvertraut wird. Er merkt wol, daß er in einer bösen Schlinge steckt, aber der große Vortheil und die Gewißheit, daß die Sache geheim bleiben wird, beruhigen ihn. Ganz vortrefflich sind die subtilen Scheingründe ausgedacht, die der Dichter ihn anwenden läßt, um die arme leichtgläubige Frau, der das Preisgeben ihrer Ehre ganz schrecklich ist, zur Einwilligung zu bringen:

Pater. Ich weiß, was Ihr von mir hören wollt. Ich war wirklich länger als zwei Stunden über den Büchern, um diesen Fall zu studiren; und nach reiflicher Untersuchung finde ich Vieles, was im Besondern und im Allgemeinen für uns paßt.

Lucrezia. Sprecht Ihr im Ernst oder scherzt Ihr?

Pater. Ach, Madonna Lucrezia, sind das Dinge zum Scherzen? Kennt Ihr mich erst seit heute?

Lucr. Nein, Pater. Aber dies scheint mir die entsetzlichste Sache, von der man jemals gehört hat.

Pater. Madonna, ich glaub' es Euch. Aber Ihr sollt nicht mehr so sprechen. Es gibt viele Dinge, die von Ferne schrecklich, unerträglich, entsetzlich erscheinen und, wenn man sich ihnen nähert, freundlich, erträglich, vertraut werden. Man sagt daher: die Furcht ist größer als das Uebel. Und dies ist eins von jenen Dingen. — Ich kehre zu meinem ersten Rath zurück. Ihr habt, was das Gewissen betrifft, diesen allgemeinen Grundsatz zu beherzigen, daß, wo ein gewisses Gute und ein ungewisses Uebel ist, man nie das Gute aus Furcht vor dem Uebel unterlassen darf. Hier ist ein gewisses Gute, daß Ihr in gesegnete Umstände kommt und dem lieben Herrgott eine Seele gewinnt. Das ungewisse Uebel ist, daß der, welcher nach dem Tranke bei Euch schläft, stirbt; allein man findet deren auch, die nicht sterben. Da aber die Sache zweifelhaft ist, so ist es gut, daß sich Messer Nicia nicht in diese Gefahr begibt. Was das betrifft, daß der Akt eine Sünde sein soll, so ist dies ein Mährchen. Denn der Wille sündigt, nicht der Körper; der Grund der Sünde wäre, dem Gemahl zu mißfallen, und Ihr zeigt Euch ihm gefällig;

Vergnügen zu fühlen, und Ihr fühlt Mißvergnügen. Ueberdies muß man in allen Dingen den Zweck im Auge haben. Euer Zweck ist, einen Sitz im Paradiese auszufüllen, Euern Gemahl zufrieden zu stellen. Die Bibel sagt, daß Lots Töchter, im Glauben, allein auf der Welt übrig geblieben zu sein, bei ihrem Vater schliefen; und da ihre Absicht gut war, sündigten sie nicht.

Lucrezia. Wozu überredet Ihr mich!

Pater. Ich schwöre Euch, Madonna, bei diesem heiligen Zeichen, daß, wenn Ihr in diesem Falle Euerm Gemahl gehorcht, Ihr Euch kein größeres Gewissen zu machen braucht, als wenn Ihr Freitags Fleisch esset, eine Sünde, die sich mit Weihwasser abwaschen läßt.

Sostrata. Sie wird thun, was Ihr wollt. Vor was fürchtest du dich, du Einfalt? Es gibt fünfzig Weiber in dieser Stadt, die dafür die Hände zum Himmel erheben würden.

Lucrezia. So sei's denn; aber ich glaube die Nacht nicht zu überleben.

Pater. Fürchte das nicht, meine Tochter; ich will Gott für dich bitten, ich werde das Gebet des Erzengels Raphael sagen, der dich schützen möge. Geht mit Gott und bereitet Euch vor zu dem Mysterium, das vor sich gehen wird. —

Während man die plastische Zeichnung des Dichters bewundert, muß man doch über solche Entweihung alles Heiligen erstaunen, aber noch mehr, wenn man sieht, wie ein Papst mit seinen Kardinälen und mit Fürstinnen sich an der Aufführung dieser Komödie im höchsten Grad ergötzen konnte, so daß er, nachdem er sie einmal in Florenz gesehen hatte, dieselben Schauspieler und den ganzen Apparat nach Rom kommen ließ; wenn man aus der ganzen Literatur jener Zeit bemerkt, wie solche Entweihungen etwas ganz Gewöhnliches und gleichsam zur andern Natur geworden waren und das eigentlich Pikante in den Dichtungen ausmachten. Dadurch, daß die Kirche sich ganz an die Stelle der Religion gesetzt hatte, so daß man die letztere ganz entbehren konnte, dafür aber in den furchtbaren Fesseln der erstern ein Sklavenglück genoß, hatte sie es nach einer Schreckensregierung, welche ihre Macht auf den höchsten Gipfel erhob, endlich im 16. Jahrhundert dahin gebracht, daß die Völker und Individuen, denen noch moralische Kraft innewohnte, sich ganz

von der Kirche losrissen und der Religion wieder Eingang in sich verschafften, diejenigen aber, welche es gelang in der Sklaverei zu erhalten oder wieder dahin zurückzuführen, nun, da sie die gänzliche Gesunkenheit der Kirche wahrnahmen, auch zugleich alle höhere Führung des Lebens verloren hatten, da sie die heiligende Kraft der Religion schon längst nicht mehr kannten. Dies mußte nothwendig theils zu der moralischen Schwäche mancher Völker, theils zu den Gräueln der französischen Revolution führen, wo man, als das Priesterthum in seiner Gesunkenheit für unnütz und verderblich erkannt wurde, gleich die Religion überhaupt abschaffte. In Italien ist der zweite Sieg der Kirche im 16. Jahrhundert vollständig gelungen. Welche Wirkung dies auf schwache Individuen hatte, haben wir zum Theil an dem unglücklichen Tasso gesehen; welche Wirkung es auf schwache Völker machte, können wir noch alle Tage an dem unglücklichen Italien sehen, das die Bessern unter den Schwachen in Oden, Canzonen und Trauerspielen beklagen, die Thörichten aber durch unvernünftige Mittel retten wollen.

Später, nachdem der Trank eingenommen ist und die Männer in den Straßen das erste Opfer suchen, muß der Pater Timoteo sich gar zu einer lächerlichen Verkleidung hergeben und in Nicia's Gesellschaft den Callimaco vorstellen, der nachher, als Bauernbursche verkleidet, gepackt und zu Lucrezia geschafft wird. Als Callimaco den Pater mit einem Buckel und lahmen Beinen kommen sieht, ruft er aus: „O ihr Mönche! wer einen derselben kennt, der kennt sie alle." Dafür verspricht er ihm aber auch: „Wir werden unsre Opfer bringen; Ihr habt über mich und mein Vermögen zu verfügen, wie über Euch selbst." Des Paters Gewissen fängt indessen jetzt, wo das eigentliche Gefährliche des Unternehmens beginnt, an sich zu regen, und er stellt sich in einem Monolog alle Umstände vor die Seele, die ihn entschuldigen und beruhigen können: „Das Sprüchwort ist sehr wahr, daß schlechte Gesellschaft gute Sitten verdirbt, und oft fährt Einer übel, eben sowol weil er zu gefällig und gut ist, als weil er zu böse ist. Gott weiß es, daß ich nicht daran dachte, Jemanden ein Unrecht zu thun; ich war in meiner Zelle, las mein Brevier, unterhielt meine Beichtkinder; kommt mir dieser Teufel von Ligurio in den Weg, bewegt mich, einen Finger zu der Sünde

herzugeben, und jetzt muß ich mit der ganzen Hand, mit dem Arm, mit meiner ganzen Person darin stecken, und ich weiß noch nicht, wie das für mich enden wird. Nur eines tröstet mich: „wo Viele betheiligt sind, haben auch Viele mit zu sorgen." Er hat indessen immer noch Angst, daß das ganze schändliche Werk scheitern und er als Theilnehmer dabei erwischt werden könne, und hält im fünften Aufzug einen echt mönchischen Monolog: „Ich konnte die ganze Nacht kein Auge zuthun vor lauter Verlangen, zu erfahren, was Callimaco und die Andern gemacht haben. Ich habe mir die Zeit mit verschiednen Beschäftigungen zu vertreiben gesucht. Ich sprach die Mette, las die Legende eines Heiligen, ging in die Kirche und zündete eine Lampe an, die ausgegangen war, ich zog einer wunderthätigen Mutter Gottes einen neuen Schleier an. Wie oft habe ich den Brüdern gesagt, sie sollten sie hübsch sauber halten? Und dann verwundern sie sich noch, daß die Frömmigkeit nachläßt. Ich erinnere mich noch, daß es hier fünfhundert Bilder gab, jetzt sind kaum noch zwanzig übrig. Das ist unsre Schuld, weil wir ihren Ruf nicht zu erhalten verstanden haben. Früher pflegten wir jeden Abend nach dem Complet Procession zu halten und jeden Sonnabend wurden die Laudes gesungen. Wir empfingen immer Opfergaben, um neue Bilder anzuschaffen, und in der Beichte ermahnten wir Männer und Weiber zum Opfern. Jetzt geschieht von alle dem nichts mehr, und dann sollen wir uns wundern, wenn es lau hergeht. O wie wenig Verstand haben meine Herrn Brüder!" Die ganze Handlung geht unterdessen nach Aller Wunsch aus, und Frau Lucrezia, deren Tugend sich bei der Liebeserklärung des Callimaco und der Gewißheit, daß kein Mord mit dem Genuß verbunden ist, sogleich ergeben hat, sagt zu ihrem Buhlen: „Da deine Schlauheit und die Dummheit meines Mannes, die Einfalt meiner Mutter und die Schlechtigkeit meines Beichtvaters mich zu etwas gebracht haben, was ich niemals freiwillig gethan haben würde, so will ich glauben, daß es eine göttliche Schickung so gewollt hat, und ich bin nicht im Stande zu verweigern, was der Himmel mir anzunehmen befiehlt. Ich nehme dich daher zu meinem Herrn, Beschützer und Führer, ꝛc.", auf welche Zusprache denn der Liebhaber vor Wonne „seliger als die Seligen und heiliger als die Heiligen" wird.

Die zweite Komödie Machiavelli's, die Clizia, ist uns hier von weniger Interesse, da sie wie so viele andre jener Zeit eine Nachahmung von Plautus Casina ist; der vierte Aufzug ist fast wörtlich übersetzt. Doch sagt der Dichter im Prolog, daß ihr ein Vorfall zu Grund liege, der sich erst wenige Jahre vorher in Florenz zugetragen habe, und dies kann auch recht gut zusammengehen, da die florentinischen Sitten seiner Zeit mit denjenigen, welche Plautus schilderte, manche Aehnlichkeit hatten. Der Prolog ist aber deßwegen noch wichtig, weil darin der Dichter zu seiner Rechtfertigung gegen die, welche bei der Aufführung des Stücks etwas Unanständiges finden könnten, seine Ansichten über den Zweck der Komödie und die Mittel, diesen zu erreichen, auseinandersetzt. Der Zweck der Komödie ist nach ihm, den Zuschauern zu nützen und sie zu ergötzen. Der Nutzen wird dadurch erreicht, daß die Fehler und Thorheiten, die Betrügereien und die Unzuverlässigkeit der Menschen auf der Bühne dargestellt werden. Um aber die Zuschauer zu ergötzen, müssen sie zum Lachen gereizt werden, was durch die ernste Rede nicht möglich ist. „Denn die Worte, welche lachen machen, sind entweder einfältig oder beleidigend oder verliebt. Es müssen daher einfältige oder lästernde oder verliebte Personen dargestellt werden, und die Komödien, wo diese drei Gattungen von Worten in Menge vorkommen, sind lustig; die, wo sie fehlen, finden keine Lacher. Der Dichter war also in dieser Komödie genöthigt, da er keine einfältigen Personen einführte und vom Lästern zurückgekommen ist, zu den verliebten Personen und zu den Unfällen, welche die Liebe mit sich bringt, seine Zuflucht zu nehmen." Wie weitläufig aber die Sitten den Begriff von Anstand nahmen, und wie viel man den Weibern zu hören gab, „ohne daß sie zu erröthen brauchten," wie das auch im Prolog versprochen ist, sieht man aus dem Inhalt der Komödie, worin ein alter Ehemann sich in ein fremdes, von ihm und seiner Frau erzognes Mädchen verliebt und für den Genuß derselben alle möglichen, von seiner Frau erschwerten Mittel in Bewegung setzt, aber an dem Abend, der das erkämpfte Ziel seiner Wünsche erfüllen soll, von seiner Frau durch einen sehr unanständigen und derben Betrug zum Ergötzen der ganzen weiblichen Dienerschaft beschimpft und so von seiner Thorheit geheilt wird. Die Komödie, worin weiter gar keine

Charakteristik vorkommt und überhaupt keine wahre Kunst zu finden ist, gleicht eher einer dialogisirten Novelle, wie sie damals nach dem Muster mancher kleinen Erzählungen des Boccaccio zu Hunderten geschrieben wurden. Die Bitterkeit aber und verachtende Ironie Machiavelli's, dessen Geist hoch über solchen Produktionen stand, und der das verfehlte Ziel seines Lebens dadurch vergessen wollte, daß er dem Volk in seiner Gesunkenheit einen Spiegel hinwarf, zeigt sich in dem Schlußlied zu dieser Komödie, worin er sagt: „Ihr schönen Seelen, die Ihr so aufmerksam und ruhig ein anständiges, demüthiges Beispiel, ein verständiges, freundliches Muster unsres Erdenlebens gehört habt, Ihr erkennt daraus, was man vermeiden und was befolgen soll, um gradeswegs zum Himmel aufzufahren, und unter dünnem Schleier seht Ihr noch viel mehr, was jetzt zu sagen zu lange wäre. Wir beten, daß Ihr davon solche Früchte haben möget, wie sie Eure große Huld verdient."

Die dritte Komödie Machiavelli's hat gar keinen Namen, und es wäre auch schwer, ihr nach dem schmuzigen Inhalt einen zu geben, ohne gleich davon abzuschrecken. Sie ist übrigens noch mehr als die vorhergehende nur eine dialogisirte Anekdote, worin noch dazu auf Ariostische Art die Handlung mehr erzählt als dargestellt wird. Die Londner italienische Ausgabe gibt ihr den Titel: **Il Frate**, und allerdings scheint die Absicht des Dichters dabei eine sehr derbe Verspottung des geistlichen Standes gewesen zu sein. Ein doppelter Ehebruch ist der Inhalt. Der Mann buhlt mit der Gevatterin, die Frau mit dem Mönch. Während aber der schlaue Pfaffe mit der vollständigen Befriedigung seines Gelüstes triumphirt, wird der Ehemann verrathen und betrogen und muß einen harten Zank mit seiner Frau bestehen. Der Mönch kommt wie zufällig dazu, versöhnt beide auf so erbauliche Art, daß sie ihn gleich zu ihrem Beichtvater erwählen. Um die Blasphemie vollständig zu machen, sagt die Frau am Schluß, als sie ihre schändliche Absicht so gut erreicht und die Erfüllung ihrer Wünsche auch für die Zukunft gesichert sieht: **Ringraziato sia Dio!** der Mönch fügt hinzu: **E la sua Madre ancora!** und sagt dann zu den Zuschauern, er wolle nach dem Essen dem Ehepaar eine kleine Predigt halten, worin er ihnen durch Gründe, durch Beispiele, durch Autoritäten und

35*

durch Wunder beweisen wolle, daß nichts zum Heil der Seele so nöthig sei, als die Nächstenliebe; denn er behaupte mit dem Apostel Paulus, daß, wer keine Nächstenliebe besitzt, nichts besitzt.

Das vierte Lustspiel, welches Machiavelli außer einer Uebersetzung von Terenz' Andria geschrieben hat, ist weder in künstlerischer noch in moralischer Hinsicht besser als die zwei vorhergehenden. Es ist gewöhnlich Commedia in versi betitelt. Der Inhalt ist gar ein vierfacher Ehebruch, der damit glücklich endet, daß die zwei Männer ihre Weiber gegen einander austauschen. So ausgezeichnet die Mandragola als Komödie ist, welche, wenn man das Unmoralische der Fabel aus der Betrachtung wegläßt, in der Geschichte des italienischen Theaters einzig dasteht, so schwach sind dagegen die übrigen. Das zuletzt genannte Lustspiel fällt wol in die frühere Zeit (1504) seiner ausgedehntesten Beschäftigung im Staat, als er noch mit voller Kraft an der Verwirklichung seiner großen Pläne arbeitete; die beiden andern gehören vielleicht auch noch dieser Periode an, ich kann mir wenigstens nicht vorstellen, daß er diese schwächern Stücke erst geschrieben habe, nachdem er sich schon als Meister in der Komödie gezeigt hatte. Aber seine Mandragola (was psychologisch bemerkenswerth ist), die mit ihrer feinen Satire, lebendigen Charakteristik und ihren echt komischen Zügen von keinem Lustspiel der Italiener übertroffen wurde und dabei das ausgelassenste Stück ist, dichtete er zu einer Zeit, wo er von den politischen Unfällen seines Vaterlandes und seinem eignen Mißgeschick gebeugt war und während er seinen Geist durch die derbe Nahrung der Gemeinheiten des menschlichen Lebens aufrecht zu erhalten suchte. Wir erkennen daher in dieser Komödie ganz die auch in den Briefen aus jener Zeit herrschende wechselnde Stimmung des Mannes, der den Tag über sein Unglück durch Possen und Scherze zu vergessen sucht und sich am Abend in die Gesellschaft der Helden der Vorzeit begibt, der die ergreifenden Capitoli über die Undankbarkeit und die Fortuna dichtete und aus dessen tiefster Seele das Bild klang: „Hast du niemals gesehen, wie ein Adler in die Wolken steigt, von Hunger und Fasten gepeinigt, wie er eine Schildkröte in die Höhe führt, damit ihr Fall sie zerschmettere und er am todten Fleisch sich letze? So erhebt

Fortuna einen Mann in die Wolken, nicht daß er in den Höhen bleibe, nein, daß sie sich an seinem Sturz freue und daß er über seinen Fall jammere."

Ganz das Gegentheil von Machiavell, wenigstens in den meisten Beziehungen, war Peter der Aretiner, dessen Erscheinung in der Geschichte der italienischen Literatur im höchsten Grad merkwürdig ist und die Zeit wie das Volk, denen er angehörte, charakterisirt. Er fällt in eine Zeit der wunderbarsten Kämpfe und Gährungen in allen Beziehungen des Lebens, eine Zeit, wo das Erhabenste wie das Niedrigste und Schmuzigste auf gleiche Art sich geltend machte und mit demselben Enthusiasmus genossen wurde. In dem Kampf, den die alte Kirche gegen die Bestrebungen der Reformatoren für die geistige Freiheit der Völker mit aller Anstrengung und in Italien mit glücklichem Erfolg führte, sehen wir auf beiden Seiten Beispiele der größten Aufopferung, des Glaubensmuthes, der unerschütterlichen Tugend und Charakterstärke neben dem engherzigsten Egoismus, Habgier und grausamer Verfolgungssucht. Der reine Savonarola macht sich durch seinen Eifer für die Moral des Christenthums das ganze Heer der schwelgerischen und unzüchtigen Priester und Mönche zu Feinden. Die höchsten Fürsten und Diener der Kirche sehen mit aller Ruhe in Lustspielen, Sonetten und Novellen sich und dem Volk einen Spiegel ihres verderbten und nichtswürdigen Lebens vorhalten, und sind im Gefühl ihrer Sicherheit die ersten, die sich daran ergötzen, aber sie wachen mit unerbittlicher Strenge darüber, daß das Institut der alten Kirche, das ihnen eben diese Sicherheit gewährt, mit ihren auf die Einfalt gegründeten Privilegien unangetastet bleibe. So haben auch die Wissenschaften, die durch die Reisen, Entdeckungen, Erfindungen eine eigne Kraft erhielten und eine neue Zeit heraufführten, einen schweren Stand in Italien, und mehr als Ein Galilei muß der Ruhe der Kirche zum Opfer fallen. Das Licht der neuen Philosophie bricht aus andern Ländern nur spärlich herein, während doch das Studium der alten Klassiker gar manche Satzungen umwirft und manche gefährliche Zweifel erweckt, und neben dem tiefsten Aberglauben, der sich immer neue Wunder aufbürden läßt, wird der schändlichste Atheismus herrschend. Eben so drückend ruht die Kirche auch auf den

politischen Zuständen Italiens, und bei der allgemeinen Schwäche findet sich die grausamste Tyrannei neben dem ausgelassensten Republikanismus oft in derselben Stadt zusammen; eines hinderte wenig das andere, da jedes nur der eignen Lust in seiner Indolenz nachzugehen suchte[1]). Nicht einmal die Revolutionen im Innern der Staaten oder die aufregenden Kriege in und um Italien konnten eine größere Energie, einen sittlichern Ernst in dem socialen Leben hervorbringen. Mit der Religion waren auch die Sitten aufgelöst, in der Zügellosigkeit der Männer und Frauen gingen die Familien und Alles, was in dem Schooß derselben Großes und Ernstes und Kräftiges genährt wird, zu Grund, und Sinnlichkeit beherrschte und verweichlichte alle Stände. Neben dieser Schwäche sehen wir denn wunderbarer Weise auf einem andern Feld die Zeugnisse hoher Kraft, die größten Schöpfungen der Kunst in den Werken eines Raphael und Michelangelo, die ihre Quelle nur in der glühendsten Religiosität und erhabensten Begeisterung haben; und dieselben Menschen, die ganz für den niedern Sinnengenuß zu leben und demselben alles Uebrige aufzuopfern schienen, waren doch wieder fähig, die Größe jener Kunstwerke zu verstehen und zu bewundern. —

In dieses Labyrinth von widersprechenden Richtungen gerieth nun Pietro Aretino mit seinem empfänglichen Geist, seinen herrlichen Talenten, aber auch seiner unmäßigen Sinnlichkeit und seiner rohen und niedrigen Denkart. Ein Bastard, ohne Erziehung, der Familie und dem Staat nichts verdankend, war er ganz darauf hingewiesen und in jeder Hinsicht dazu ausgerüstet, in der Welt, wie sie nun einmal war, sein Glück zu machen und die Verderbtheit der Meisten dadurch, daß er sie vollkommen theilte, zu seinem Vortheil zu benutzen. Er war die Frucht einer unehelichen Verbindung eines Herrn Bacci mit seiner Mutter, welche mit ihrem Vornamen Tita hieß, und geboren am 20. April 1492 zu Arezzo, von welcher Stadt er seinen Zunamen Aretino nahm. Seine Jugend brachte er bei seiner Mutter zu. Von Erziehung war natürlich keine Rede; er lernte weder lateinisch noch griechisch, kannte weder die klassischen Dichter noch die

1) Perchè, schreibt der Aretiner an einen Freund, Milano ebbe Venere e Marte in ascendente, perciò tuttavia si svergina e combatte.

christlichen Philosophen, und sein Kopf blieb, wie man am besten aus seinen vielen Briefen sehen kann, bei seinen vortrefflichen Anlagen völlig leer, während sein Gemüth sich von der Gemeinheit seiner Umgebung nährte. Wahrscheinlich von dieser in völliger Unwissenheit zugebrachten Jugend blieb ihm sein ganzes Leben durch eine große Scheu vor dem Studiren, und in den Lustspielen und satirischen Werken verspottet er tüchtig die Gelehrten, die er immer Pedanten nennt. So schrieb er auch noch später an seinen Freund Agostino Ricchi: Se la scienza e la dottrina fosse più cara che la vita, io vi esorterei alle fatiche usate; ma essendo di maggior costo il vivere, vi prego, che veniate qui da noi, dove senza tempestar la memoria nelle diavolerie d'Aristotile, studierete di star sano. Und ein anderes Mal: Siate pur certo, che si come il carnale della voluttà genera avarizia, imprudenza, temerità, furto, e vituperio, così il soverchio dello studio procrea errore, confusione, malinconia, colera e sazietà.

Desto empfänglicher war er für die Eindrücke seiner Zeit, deren Sitten und Geschmack seiner Natur völlig angemessen waren, in die er sich so ganz hineinlebte und in der er sich sowohl fühlte, daß er sie in seinen Schriften behaglich und mit dem warmen Colorit der größten Wahrheit abspiegelte. Es kann daher kaum ein Schriftsteller für die Kenntniß seiner Zeit wichtiger sein als der Aretiner, der durch gar kein Ideal von der Wirklichkeit abgezogen wird, und der seine Zeit nicht von einem bestimmten moralischen oder politischen Standpunkt beurtheilte, sondern mit völliger Unbefangenheit malte. Und das Leben zeigte sich ihm unter allen möglichen Formen von dem Augenblick an, wo er wegen eines beißenden Sonetts über den Ablaßkram aus seiner Vaterstadt fliehen mußte und nun seiner eignen Kraft und seinem Geschick überlassen war. Die Stellung bei einem Buchbinder in Perugia, obgleich er dort Bekanntschaft mit der italienischen Literatur und dem Geschmack des vornehmen Haufens machte, konnte dem hochstrebenden Mann nicht lange genügen, und er ging 1517 nach Rom. Hier war er mit seinem Verlangen, die Welt kennen zu lernen, um sie zu seinen Zwecken zu gebrauchen, am rechten Platz, und auch er wußte sich seinerseits am Hofe Leo's X. bemerklich zu machen, bei welchem, wie bei

dessen Nachfolger, er eine kleine Stelle bekleidete. Hier fand sein Hang zu witzigen und unzüchtigen Gedichten volle Nahrung, aber er fand dafür auch ein großes und vornehmes Publikum und war bald ein berühmter und bewunderter, aber auch gefürchteter und gehaßter Schriftsteller. Doch brachte ihm sein Talent am päpstlichen Hofe wenig Beförderung, und er beklagt sich später sehr oft in seinen Briefen, daß er bei diesen Päpsten 7 Jahre verloren habe. Die Schuld mag indessen an ihm gelegen haben, da er einmal nicht Ausdauer genug hatte und dann besonders seine Unzüchtigkeit mit zu wenig Vorsicht und Heuchelei ganz offen zeigte, daher ihn nicht einmal ein Leo X. auffallend begünstigen konnte. Als er gar noch die Frechheit hatte, auf die 16 obscönen Bilder des Giulio Romano, wegen deren der Kupferstecher im Gefängniß büßte, während der Maler zu rechter Zeit noch entfloh, sechzehn schamlose Sonette zu dichten, wurde er seiner Dienste entlassen und aus Rom verbannt (1524) [1].

Ein Mann mit so eignen Talenten wie der Aretiner fand bei dem eben so eignen Geschmack der Großen seiner Zeit bald wieder eine angenehme Stellung. Giovanni de' Medici ward ihm ein wichtiger Gönner und nahm ihn mit sich zu Franz I. von Frankreich, der damals mit seinem Heer im Mailändischen stand. Dieser fand großes Gefallen an dem Dichter und beschenkte ihn mit einer goldnen Halskette. Mit einer solchen Auszeichnung gelang ihm die Aussöhnung mit dem Papst leicht, und er kehrte bald wieder nach Rom zurück, aber zu seinem Unglück. Denn er gerieth hier mit seiner Liebe zu der Köchin des päpstlichen Kanzleipräsidenten in gefährliche Collision mit einem Nebenbuhler, und da er diesen in einem giftigen Sonett schwer beleidigte, wurde er von ihm mit fünf Dolchstichen in die Brust und Verstümmlung der Hände so übel zugerichtet, daß man ihn für todt hielt und seine Feinde in beißenden Epigrammen darüber frohlockten. Er kam aber wieder davon, und da er vom

---

1) Er entblödete sich nicht, noch dreizehn Jahre später in einem Brief an Battista Zatti diesen Vorfall zu erwähnen und in einem ganz eigenthümlichen, aber seiner sehr würdigen Raisonnement das päpstliche Gericht einer gewissen Beschränktheit zu zeihen. Lettere del Aretino, Parigi 1609. Vol. I. pag. 258.

Papst die Bestrafung seines Angreifers nicht erlangen konnte, ging er erzürnt von Rom weg wieder zu der Armee Franz' I. und zu seinem Gönner Giovanni de' Medici. Der hohen Gunst desselben konnte er sich indessen nur kurze Zeit erfreuen, da derselbe 1526 in einem Treffen durch eine Musketenkugel verwundet wurde und in den Armen des Dichters starb.

Der Aretiner war unterdessen durch seine dichterischen Produkte zu selbständig geworden und kannte die Großen zu gut, um sich wieder in ein dienstliches Verhältniß zu begeben. Dagegen lockte ihn das republikanische Venedig mit seinem Reichthum, seiner Ungebundenheit und Sittenlosigkeit, wo er vortrefflich leben konnte, wenn er nur mit den Aristokraten gut stand, und wo er wegen frecher Gedichte weder Skandal noch Verbannung zu fürchten hatte. Er ging also im März 1527 nach Venedig, um „von dem Schweiß seiner Dinte" als ein freier Mann zu leben[1]). Der Doge Andrea Gritti gewährte ihm Schutz und eine angenehme Stellung und söhnte ihn mit dem Papst wieder aus. Der Aretiner war nun in der Schule der Höfe gewitzigt, kannte genau die Mängel und schwachen Seiten der Großen, und obgleich er in Venedig vor Verfolgungen ziemlich sicher war, so lag ihm doch ungemein viel an der einträglichen Gunst der Fürsten, und alle Zahlfähigen sich steuerpflichtig zu machen, war nun das Ziel seines ganzen Strebens. Seine schlaue Politik wußte jeden auf eine besondere Art zu fassen. Gegen die Gefälligen war er ein kriechender Schmeichler, aber auch, wenn seine Hyperbeln nicht bald Wirkung thaten, ein unverschämter Bettler; gegen diejenigen, von welchen nichts zu hoffen war, ein beißender Satiriker und unerbittlicher Verfolger; doch merkt man diesen Briefen an, daß bei den Mächtigern auf eine mögliche Aussöhnung sehr schlau Rücksicht genommen ist. Diese Politik erhob ihn denn zu dem merkwürdigen Glück, der gefeiertste Mann seiner Zeit zu sein, wozu auch seine ungemeine Leichtigkeit im Arbeiten nicht wenig beitrug. Er pflegte, wie er in einem Brief sagt, jeden Morgen 40 Stanzen zu machen, in 7 Morgen schrieb er die Psalmen, in 10 die beiden Komödien

---

1) Auf den Titeln der zwei letzten Bände seiner Briefe nennt er sich: per grazia divina uomo libero.

Cortigiana und Marescalco, in 48 die zwei Dialogen, und in 30 das Leben Christi. Auf diese Art ist es erklärlich, wie er zu einem für diese Zeit sehr beträchtlichen Wohlstand gelangte. Nach einem Brief an Salviati hatte er schon im Jahre 1541 nebst einer Pension von 200 Scudi, die ihm der Marchese Del Vasto, und einer gleichen, die ihm der Fürst von Salerno zahlte, von dem Kaiser Karl V. 600 Scudi Renten, und außerdem noch 1000, die er sich „jährlich mit einem Buch Papier und einer Flasche Dinte verschaffte." Da man die Mittel allgemein kennen mußte, wodurch er zu solchem Reichthum kam, so ist die Unverschämtheit sehr naiv, womit er sein niedriges Treiben, seine Kriecherei und Schmeichelei vor Andern in ein gutes Licht zu setzen und als einen ehrlichen Kampf gegen das allgemeine Laster des Geizes darzustellen wußte. Noch widriger wird uns aber sein Treiben, wenn wir sehen, daß, neben einigen ehrgeizigen Zwecken, das beständige Ziel aller seiner Bemühungen nur das vollkommenste Wohlleben, die Befriedigung seiner Gefräßigkeit und unmäßigen Sinnlichkeit war. Während er in einem Brief trocken erklärt, daß er für seine Familie nichts thun könne, weil er selbst nichts habe, schreibt er seinem Freund Ricchi, daß er von 1527 — 37 zehntausend Scudi ausgegeben habe[1]). Es ist indessen wichtig, ihn auch von dieser Seite zu betrachten, denn man lernt dadurch die Zeit kennen, die ihn trotz dieser Verworfenheit ehrte, bewunderte und beschenkte, und begreift leichter die Jämmerlichkeit und das Elend des folgenden Jahrhunderts. Die Macht seines Schlundes muß allgemein bekannt gewesen sein, denn wer sich ihm nicht durch kostbare Kleider oder Schmuck oder Geldsummen empfehlen konnte, der schickte ihm wenigstens einige ausgesuchte Leckerbissen, und in dem Zeitraum von 28 Jahren, aus welchem seine Briefe übrig sind, vergeht fast keine Woche, wo er sich nicht für irgend ein eßbares Geschenk bedankt und dabei mit breiter Behaglichkeit der besondern Mürbe oder Saftigkeit oder des Wohlgeschmacks erinnert. Weit anstößiger aber

1) Lettere Tom. I. pag. 100. Io, a onta di coloro che dicono che ho niente, ho speso dieci mila scudi dal XXVII a questo giorno, senza i drappi d'oro e di seta consumati nel mio dosso e negli altrui; e una penna e un foglio gli ha tratti del cuore all' avarizia.

war er in seiner unmäßigen Sinnlichkeit; um sie zu befriedigen, verheirathete er sich nicht, hatte aber unzählige Beischläferinnen, und weder Religion noch Rechts- und Schicklichkeitsgefühl ließ ihn einen Unterschied zwischen ehrlichen Mädchen, verheiratheten Frauen und schlechten Dirnen machen. Ein solches Versinken in Gemeinheit war freilich damals in Italien, welches das Beispiel der Kirche so nahe vor Augen hatte, nichts Außerordentliches, am wenigsten in Venedig, das sich schon auf dem Weg befand, der es zu dem politischen Todesschlaf im vorigen Jahrhundert geführt hat; die schlechte Erziehung oder gänzliche Verwahrlosung des weiblichen Geschlechts war wol Schuld, daß man es zum bloßen Werkzeug herabwürdigte, und selbst ein Mann, der weniger Frechheit und also weniger ausgedehnte Bekanntschaft mit den weiblichen Lastern gehabt hätte, konnte wol, wie wir das auch in andern Schriften sehen, eine gleiche Verachtung desselben ausdrücken, und an einen Freund, der sich zu seinem Verdruß in den Ehestand begeben wollte, einen ähnlichen Brief wie der Aretiner schreiben, wovon wir in der Note eine Stelle mittheilen, weil sie am besten seine und sehr vieler Zeitgenossen Grundsätze in dieser Hinsicht offenbart[1]).

---

1) Or per venire alla mogliere, beati coloro, che le pigliano con le parole e con gli effetti le lasciano. Sai tu, a chi esse stan bene? a chi vuol diventar da più, che non fu Giobbe; perchè nel sofferire in casa la lor perfidia, l'uomo si avvezza a patir fuor di casa l'ingiurie, che altri gli fa; onde diventa monarca della pazienza. Caso che costei che tu vanti per bella sia bella, tu ti assicuri a un gran pericolo; s'è brutta, tu ti vuoi fare schiavo della penitenza. E quanto più lodi le sue assai vertù, tanto più biasimi il tuo poco giudizio: perchè i suoni, i canti e le lettere che sanno le femmine, sono le chiavi che aprono le porte della pudicizia loro, non danno il matrimonio necessario e santo; perchè i suoi beni sono la prole, il sacramento e la fede. Il peggio è la commodità, che tu a lei ed ella a te non può dare, per la qual cosa il tuo letto libero sarà e servo delle liti e spedale delle querele. Lascia il peso della moglie alle spalle d'Atlante. Lascia i lor lamenti alle orecchie dei mercatanti, lascia i lor ghiribizzi a chi sa bastonarle ed a chi può comportarle; attienti ai rami dell' onore, a cui s'impicca chi per loro si disonora; esci ed entra in casa tua senza dire: a chi la lascio e con chi la trovo; comparisci nelle chiese e nelle piazze privo del timore di quel bisbiglio, che mormora dietro ai mariti di qualunque donna si sia; e se pur brami la successione, acquistala con le donne altrui, etc.

Es ist zu bedauern, daß ein so wunderbar begabter Geist durch Verwahrlosung in der Jugend es nicht höher brachte, als ein verderbtes üppiges Zeitalter zu belustigen oder zu ärgern und sich Geld zu verschaffen, während ihn die Natur mit dem ausgerüstet hatte, was den wahren Dichter macht. Seine große Unwissenheit verhinderte ihn gänzlich, sich auf einen höhern Standpunkt zu erheben, seine Zeit zu überschauen und dem Geist derselben irgend eine lichtere Bahn zu ebnen. Was er von dem Lesen italienischer Dichter sich aneignen konnte, war eben nur das von der Kirche Erlaubte oder eine ins Grundlose führende Ironie gegen die Kirche. Was sich zu seiner Zeit aus der Tiefe des menschlichen Geistes Großes hervorrang, davon hatte er keine Ahnung. Er haßte die Lutheraner, wie sie der große Haufe überhaupt haßte, weil ihm von den Priestern vor ihnen Angst gemacht worden war, und er haßte und verspottete eben so die Priester, so lange er keinen Nutzen von ihnen hatte. Wer wissen will, wie schlecht es damals mit der katholischen Kirche stand und wie sehr das Ansehn des ganzen Instituts erschüttert war, der muß besonders grade diejenigen Briefe lesen, die der Aretiner an Geistliche, Bischöfe, Erzbischöfe und Kardinäle geschrieben hat, z. B. an Brucioli im I. Band, S. 177 oder an den Bischof von Nizza, II, 14. Wenn man wieder dagegen hält, was er über Luther schreibt[1]), so sieht man, wie durch die lange Tyrannei in Italien alles Selbsturtheil verloren war, wie selbst kaum in hellern Köpfen das Verlangen entstand, sich über die angeregten Mittel der Verbesserung einer anerkannt verderbten Kirche zu belehren, und wie es daher den Priestern, denen man doch sonst nicht im Geringsten mehr traute, leicht wurde, das Volk wieder unter das alte Joch zu bringen.

---

1) Lettere II, 66. Sì fatto uomo (Vergerio) è diventato non solo tromba dell' evangelio e chiave degli usci delle sacre scritture, ma tuono e folgore contro il capo dell eresia di Lutero. Egli con lo studio della sua cristiana virtù ha composto tre omilie in materia delle eresie di Germania, il fine delle quali è lo scoprire le velenose intentioni di coloro che sotto il velo di religione causano le rovine degli stati, dei principi e delle anime confondendo leggi, costumi, fedeltà e popoli. Così Iddio per salute d'Italia già soprapresa dall' infermità luterana consenta che tale opera produca ciò che l'autore ne desidera.

Daß der Aretiner einen ausgebildeten Geschmack, soweit dies durch das bloße Studium italienischer Dichter möglich war, und ein gesundes Urtheil in fast allen Zweigen der Kunst hatte, beweisen viele seiner Briefe über Gegenstände der Poesie und Malerei, seine Kritik über das Gedicht eines Freundes (Lett. I, 141), sein Rath an einen jungen Dichter, Gallo [1]). Er war mit einer Menge von Malern, Bildhauern und Musikern bekannt, besonders ein genauer Freund des Michelangelo, dem er viele Briefe schrieb, und des Titian, der auf seine Empfehlung den Auftrag erhielt, das Bild des Kaisers Karl V. zu malen. Nur in seinen eignen Produktionen zeigt sich weder ein feiner Geschmack, noch gesundes Urtheil, noch Studium und Kritik, und die großartigen Anschauungen, die ihm sein Künstlerleben fortwährend verschaffen konnte, gingen ihm für seine Arbeiten ganz verloren. Sie waren ihm übrigens auch nichts werth, da seine gemeine Seele den erhabnen Werth der Dichtkunst gar nicht ahnte, und das Talent, das er für dieselbe von der Natur erhalten hatte, nur in sofern beachtete, als es seinen niedrigen Zwecken diente. Er mißbrauchte die ungemeine Leichtigkeit, die er zum Arbeiten hatte, schrieb fast beständig und Alles, was ihm in die Feder kam, aber mit beständiger Rücksicht auf seinen Vortheil. Daher war er bald beißender Satiriker, bald kriechender Lobredner, witziger Komödiendichter, ernster Theologe, und fast in jeder Arbeit spricht sich der besondere Zweck aus, den er damit entweder bei Fürsten oder bei dem Papst erreichen wollte. Sehr naiv ist sein eignes Geständniß über seine Schriftstellerei in einem Brief an Bembo, und es beweist, wie wenig die gemeine Denkart sich in jener Zeit zu verbergen brauchte: Io con lo stile della pratica naturale faccio d'ogni cosa istoria; ed emmi forza secondare l'alterezza dei grandi con le gran lodi, tenendogli sempre in cielo con l'ali delle iperboli, non avvertendo allo studio

1) Lettere I, 136. Sappiate pur che la natura senza la esercitazione è un seme chiuso nel cartoccio, e l'arte senza lei è niente. Siate adunque assiduo nel comporre, se volete esser ottimo poeta; e sopra tutto rubate i bei tratti e gli acuti spiriti al vostro ingenio. Che certo è pazzo, chi crede farsi nome con le fatiche d'altri. Sforzatevi di trarre i concetti dai pensieri, che vi nascono nella memoria, mentre vi levate in alto col furore d'Apollo.

dell' arte; il decoro della quale con la giocondità dei numeri esprime i concetti, intona le parole e adorna le materie. A me bisogna trasformare digressioni, metafore e pedagogherie in argani che muovano, ed in tanaglie che aprano. Bisognami fare sì, che le voci dei miei scritti rompino il sonno dell' altrui avarizia, e quella battezzare invenzione e locuzione che mi reca corone d'auro, e non di lauro. Es gibt daher nichts Bunteres als ein Verzeichniß seiner Schriften, welches in dem großen biographischen Wörterbuch von Mazzuchelli 60 Seiten einnimmt. Seine Werke lassen sich übrigens in drei große Rubriken eintheilen: in obscöne, in satirische und in heilige (was man damals so nannte), und mit diesen drei Eigenschaften zugleich suchte er dem Geschmack der Priester und Fürsten zu fröhnen. Er war eben so bereit zu schmuzigen Satiren und den schamlosesten Sonetten wie zu einer Paraphrase der sieben Bußpsalmen, zu den drei Büchern über die Menschheit Christi, zu der Genesis und der Vision Noah's, und schrieb mit derselben Leichtigkeit die berüchtigten Ragionamenti, welche alles Gefühl empören, wie das Leben der Jungfrau Maria oder der heil. Katharina oder des heil. Thomas von Aquino. Wichtig sind in dieser Hinsicht noch zwei Stellen aus seinen Briefen, worin er den Geschmack der Zeit und seine eigne Nichtswürdigkeit zeigt. Die eine Stelle ist aus einem Brief an den König Franz I. von Frankreich, welchem er zwei seiner Werke übersandt hat, in deren einem „er die Ehre der Menschen in den Koth zieht, im andern den Ruhm Gottes verherrlicht, und zwar deßwegen, weil die Freigebigkeit und der Geiz der Fürsten in ihm zwei verschiedne Geister, einen vortrefflichen und einen schuftigen, erzeugt haben; daher die Dankbarkeit die rechte Seite seines Verstandes regiert, so daß er gute Werke schreibt, das Elend aber die linke Seite der schlechten Werke." Der andre Brief ist an die Marchese von Pescara, wie es scheint eine fromme Dame, welche sich an seinen religiösen Schriften sehr erbaut, aber ihn getadelt hatte, daß er sich mit Anderm als mit heiligen Werken abgebe. Dieser gesteht er ebenfalls gradezu, daß er nur dem allgemeinen Geschmack folge, der ihm seine unzüchtigen Schriften sehr gut bezahle; und wenn die Fürsten im andern Fall sich eben so freigebig gegen ihn zeigen wollten, so

wolle er künftig nur lauter Miserere schreiben. Aber sein Freund Bruciolo habe dem allerchristlichsten König von Frankreich die Uebersetzung der Bibel gewidmet und in fünf Jahren noch keine Antwort darauf erhalten, während er selbst, der Aretiner, sich mit seiner Komödie Cortigiana von demselben eine goldne Halskette verdient habe. Dabei kann er nicht umhin, eine feine satirische Bemerkung über die doch nicht ganz aufrichtige Tugend der Marchese zu machen, indem er hinzufügt: „Vortreffliche Dame, nicht Alle genießen die Gunst der göttlichen Eingebung, Viele brennen in irdischen Begierden, und Sie brennen immer von dem Feuer der Engel; Sie würden Ihre Augen niemals auf einen Herkules auf dem Scheiterhaufen oder auf den geschundnen Marsyas richten, und Andre würden in ihrem Zimmer nicht dem heiligen Lorenz auf dem Rost oder den geschundnen Apostel aufheben.“ Beiderlei Bilder geben denselben Anblick.

Nachdem der Aretiner einmal im literarischen Zug war, konnte er trotz seiner Leichtigkeit im Schreiben doch nicht allen Anforderungen, die an ihn gemacht wurden, genügen, nahm sich daher den Niccolò Franco zum Gehülfen an, einen Dichter, der ihm in der Schamlosigkeit und Bissigkeit völlig gleichkam, aber durch seine Kenntniß der griechischen und lateinischen Sprache große Dienste leistete. Aber das Verhältniß dauerte nur ein paar Jahre, dann wurden beide die unversöhnlichsten Feinde und führten einen erbitterten Krieg in skandalösen Sonetten. Die Ursache der Entzweiung war die größere Gunst, die der Aretiner bei allen Großen genoß. Aber besser als dieser mag es auch nicht leicht Jemand verstanden haben, sich alle zahlfähigen Menschen jeden Ranges steuerpflichtig zu machen. Seine gewaltige Herrschaft zeigt sich hauptsächlich in den 6 Bänden Briefen, die er von 1527, seiner Ankunft in Venedig, bis 1555 geschrieben hat, und die wol eines der merkwürdigsten literarischen und historischen Monumente jener Zeit sind. Die bei Weitem größere Mehrzahl derselben sind entweder Schmeichel- oder Mahn- und Droh- oder Bettelbriefe, und es ist schwer zu sagen, in welcher Form seiner habgierigen Wünsche er mehr Unverschämtheit zeigt. Es ist schon ein Zeichen seines gänzlichen Mangels an Ehrgefühl, daß er diese schimpflichen Briefe, deren fast täglich einer

abging, so sorgfältig aufgehoben hat. Aber von den meisten nahm er eine Abschrift[1]), und wenn eine bestimmte Anzahl zusammen war, ließ er sie zu einem Band drucken, und dann gebrauchte er die freche Industrie, diesen Band Briefe, deren jeder einzelne ihm schon von allen Seiten her Geschenke verschafft hatte, noch einmal zusammen irgend einem Großen zu übersenden, der ihn dann von Neuem beschenken mußte. So widmete er den 3. Band dem Cosmus de' Medici, den 6. dem Herzog Herkules von Ferrara, den 2. dem König von England, und für diesen bekam er nach fünf Jahren, in welchen er manchen Mahnbrief schrieb, 300 Scudi. Der Aretiner stand in Correspondenz mit dem Kaiser, den Königen von England, Frankreich, Spanien, Polen, Böhmen, Portugal, allen Herzogen, Fürsten und Grafen Italiens, dem Papst und allen Kardinälen, Erzbischöfen und Bischöfen. Noch viel merkwürdiger als die Zahl der Briefe war aber ihr Inhalt und die Art, wie er durch moralischen Zwang das Geld aus seinen Gönnern und selbst denen, die ihm gar nicht wohlwollten, herauspreßte. Den Papst Clemens VII. verfolgte er drei Jahre lang mit Schimpf und Spott über seine Gefangenschaft in der Engelsburg und die Plünderung Roms durch den Bourbon, bis er von ihm durch Vermittlung ein Geschenk erhielt, worauf er ihm dann fortwährend, um ihn sich für einen andern Zweck geneigt zu erhalten, die kriechendsten Briefe schrieb. Den König von Frankreich erinnerte er mehrere Jahre lang an sein gegebnes Versprechen, ihm eine goldne Halskette zu schenken. Den Kaiser, der ebenso gut wie die geringern Fürsten einen unverschämten Lobredner nöthig zu haben glaubte, wußte er sich durch Schmeicheleien und Drohungen ganz unterwürfig zu machen. Er vergleicht ihn mit Gott, und dabei kommt es ihm auf die unsinnigsten Hyperbeln nicht an, so oft ihm der Kaiser etwas verspricht, und dann schreibt er an alle Personen des Hofes, um ihn an dieses Versprechen erinnern zu lassen.

---

1) Doch schreibt er im Jahr 1537 dem Maler Giorgio, ihm die Copie eines Briefes zu schicken, perchè io avrei caro di porla al numero di più di ducento ch'io ne faccio stampare: ma sarieno più di due mila, se io, che non le apprezzo punto, non l'avessi mandate, senza serbarmene gli originali.

Hierüber muß man seine häufige Correspondenz mit Gonzalo Perez lesen. Selbst nach dem schimpflichen Rückzug Karls aus Frankreich, 1536, schrieb ihm der Aretiner einen schmeichlerischen Brief voll Lobeserhebungen über seine Siege, hatte aber auch schon drei Tage nachher Veranlassung, sich bei Perez über ein Geschenk des Kaisers zu bedanken. Als der Erzbischof Chieti in Rom Kardinal wurde, benutzte der Aretiner sogleich diese Gelegenheit, ihn daran zu erinnern, daß es Schriftsteller gebe, welche ihm Ruhm, aber auch einen bösen Namen verschaffen könnten, und daß er seine Freigebigkeit darnach einrichten solle; man wundre sich, daß „die berühmten Dichter aus Mangel an einem bequemen Leben die Fehler der Großen bissig verfolgen, aber man solle ihnen lieber die Zunge durch Freigebigkeit ausreißen und den Mund durch Almosen verschließen." Dann hält er ihm noch besonders das Beispiel des Kaisers vor, der Majestät ohne Fehler, des himmlischen Menschen, der Säule der heiligen Gesetze, des Ebenbilds der Milde, des Helden Christi, des Feindes der Unwürdigen, der des Aretiners vom Himmel verliehne Gaben gnädig beachtete und ihm durch Geschenke Gelegenheit gab, gut zu schreiben und gut zu reden [1]).

---

1) Erstaunlich ist der Reichthum an feinen und groben Wendungen, der ihm in allen diesen Bettelbriefen, deren doch ein paar tausend sind, zu Gebote steht. Um eine Probe seines Styls zu geben, der sich nach dem verschiednen Rang der Personen ganz verschieden gestaltete, gebe ich hier, weil er grade kurz ist, einen Brief an den Kardinal von Lothringen, welcher den König Franz I. an die endliche Erfüllung seines Versprechens erinnern soll: Dopo i saluti ch'io, o Signore, vi mando con affetto di somma riverenza, dico a sua Maestà e a vostra Signoria, ch'io merito i doni dell' una e dell' altra, o nò. S'io gli merito, è bassezza dell' altitudine d'un sì gran re e d'un sì gran Cardinale l'aver cominciato a darmi e non seguitare; s'io non gli merito, avendomi la sua corona e il vostro Cappello pur dato, dovresti (essendo proprio dei grandi il volere, che sia bene ciò che fanno, per non parer d'aver mal fatto) darmi ancora. E nel basciarvi la mano supplico la estrema dolcezza della benignità Lorena, che favorisca la lettera, che per esser io cristiano scrivo al Sire cristianissimo. Kurz vorher hatte er in derselben Angelegenheit an den Bischof von Nizza etwas dringender und grober geschrieben: Io non so meno lodare Iddio, che biasimare gli uomini. Diamene pur cagione il suo Sire, se vuol conoscere, come io vaglio in tali scritture; il taccagno delle

Die Geschenke häuften sich übrigens bei ihm auf eine erstaunliche Art, ohne daß er sich grade gebessert hätte. Ich gebe hier nur das Verzeichniß von einigen Tagen, wie es sich aus den paar ersten seiner Briefe ergibt, um anschaulich zu machen, wie sich die Großen zu ihrer Schande von einer so gemeinen Seele beherrschen ließen, blos weil sie dem Aretiner aus Mangel an Ehrgefühl auf keine Art beikommen konnten. Es beweist zugleich, daß die Fürsten nach ihrem Charakter durchaus nicht über demselben standen, und sich von ihm ebensogut als Freund belustigen ließen, als sie ihn als Feind fürchteten. Von dem Markgrafen von Mantua erhielt er einmal ein Geschenk von 100 Scudi, Brocat und Atlas, ein andermal 50 Scudi und ein goldgesticktes Wamms, dann zwei Pferde; von dem Kardinal Gaddi einen gelben Stoff mit Gold durchwirkt; dafür macht er in seinem Dankbrief die bissige Bemerkung: Dove si udì mai, che uno appena vestitosi l'abito di prelato, cominci a dare e non a torre? Vom Herzog von Mantua erhielt er ein fürstliches Kleid von schwarzem Sammet mit Goldstickereien, vom Marchese di Musso 100 Scudi, dem er dafür schreibt, er habe dessen gesundes Urtheil daran erkannt, daß der Marchese sich bei allen denjenigen, welche die Wunder seines Muthes zu begreifen und zu veröffentlichen wüßten, in Erinnerung brächte. Von dem Grafen Massimiano Stampa erhielt er ein prachtvolles Kleid, von dem Markgrafen von Montferrat eine goldne Halskette und 100 Scudi, von dem Bischof von Vasone eine goldne Kette mit einem Edelstein, von dem Grafen Stampa einige prächtig gestickte Kleider, bald nachher von demselben 100 Dukaten, vom Kardinal Hippolith de' Medici eine goldne Kette und 100 Scudi, vom Kardinal von Trient zwei Medaglien und 100 ungrische Dukaten u. s. w. Seine Schmeicheleien und poetischen Lobsprüche wurden damals für so wichtig gehalten, daß Karl V. und Franz I. sogar auch in der Bestechung des Aretiners Nebenbuhler waren, und der Kaiser durch eine jährliche Pension den Sieg davontrug. Er ließ ihm sogar auch antragen,

---

promesse e il tenace dell' avarizia è materia di mal fare non che di mal dire; e se non ci si provede, farò un fregio in sul mostaccio del nome di qualcuno, che ci starà il segno fin' al dì novissimo.

ihn in den Ritterstand zu erheben, was dieser aber ausschlug[1]). So konnte der Aretiner mit einer gewissen Genugthuung von sich sagen, daß er mehr unter den Königen als unter dem Volk bekannt sei, und seinem Freund Pollastra schreiben: A me si dice Pietro Aretino, ed a cotal suono s'aprono le orecchie di quanti Principi regnano sopra la faccia della terra.

Wenn ihm diese sonderbare Unterwürfigkeit der Fürsten unendlichen Vortheil brachte, so war er nicht weniger geehrt von den Gelehrten und Künstlern aller Nationen, und alle wetteiferten in einem für uns jetzt unbegreiflichen Enthusiasmus, ihn zu erheben. Er selbst erzählt mit einer stolzen Freude, die unter den Klagen über die häufige Störung schlecht verhehlt ist, wie ihn alle berühmte Männer Italiens bis von Neapel her besuchten, wie Franzosen, Deutsche, Spanier, sogar Inder, Türken und Juden nach Venedig kämen ihn zu sehen, und wie er sich vor diesem Andrang oft zu einem Freund, oft auch „in die Häuser di alcune poverine flüchte." Es gibt auch keinen namhaften Gelehrten Italiens, der nicht unter seinen Briefen vorkäme. Die Akademien von Siena, Padua und Florenz nahmen ihn zu ihrem Mitglied auf, und viele Schriftsteller widmeten ihm ihre Werke. So groß aber der allgemeine Eifer und selbst die Raserei, ihn zu erheben und zu vergöttern war, so that man ihm doch nie genug, und er selbst trug durch seine hyperbolische Selbstvergötterung am meisten dazu bei, die Hitze zu vermehren und zu unterhalten. Seine Schmeichler hatten ihm einmal den Beinamen des göttlichen gegeben, und er nannte sich nun fortwährend il divino Aretino, so wie er auch, und nach dem Vorhergehenden mit Recht, allgemein den Titel Flagellum principum erhielt. Er vertheilte wie ein Fürst sein Bildniß an Freunde und Gönner, unter Andern auch dem König von Frankreich, zum Geschenk, und als man Medaglien auf ihn schlug, ließ er selbst deren in Kupfer und Silber schlagen und schenkte sie an Fremde und Fürsten.

---

1) Er schrieb hierüber an den Bischof von Vasone, durch den die ganze Verhandlung ging: In somma io accetto la catena, ma non il vostro farmi cavaliere per mezzo del privilegio imperiale: perchè io ho detto nella Commedia del Marescalco, che un cavaliere senza entrata è un muro senza croci scompisciato da ogniuno.

Wir mußten uns etwas länger bei dieser derben Natur aufhalten, weil Nichts geeigneter ist, die Verschlechterung der Sitten, die Schwäche des Charakters, die Rathlosigkeit und Gleichgültigkeit in religiöser und politischer Hinsicht und das Sinken der Kunst zu erklären. Einzelne obscöne Schriften, wenn sie auch vielen Anklang finden, beweisen nichts für den Charakter einer Nation, aber wenn ein Mann ohne Moral, Ehre und Tugend eine literarische, religiöse und fast auch politische Macht wird, wenn er von allen Fürsten beschenkt, geliebt und gefürchtet, von dem Volk angestaunt und vergöttert, von den ernstesten Gelehrten und den vorzüglichsten Dichtern, einem Bembo, Ariosto, Varchi, Davila, Molza, Speroni, Vasari, Sansovino, Fracastoro, Rucellai, Bernardo Tasso u. s. w. geehrt und als ihresgleichen betrachtet wird: so wird ein solcher eine gewisse Macht, repräsentirt sein Zeitalter, und wenn er auch nicht das Elend des nächsten Jahrhunderts zu verantworten hat, so gibt er doch den besten Schlüssel zur Erklärung desselben. Man sprach bisher immer von dem Zeitalter Ariosts und Tasso's, erhob diese mit aller verdienten Anerkennung, konnte aber nachher kaum mit aller Mühe, und indem man alle möglichen äußern Ursachen, selbst Kriegsunglück zu Hülfe nahm, die plötzliche Finsterniß, den Stillstand und die Gesunkenheit des 17. Jahrhunderts erklären. Nichts ist aber leichter, sobald wir von einem Zeitalter des Aretiners reden. Denn was die Gesunkenheit der Poesie, trotz manchen großen Talenten, im 17. Jahrhundert ausmacht, das ist allerdings in seinen Keimen schon im Ariost, Tasso und andern Dichtern der klassischen Zeit leise angedeutet und gar leicht zu übersehen, liegt aber ganz klar und vollständig entwickelt in dem Aretiner. Sogar sein Styl bereitet uns schon auf die Hyperbeln und den rednerischen Bombast des Marino vor.

Daß der Aretiner, der überhaupt den Werth der Dinge nie an sich, sondern nur insofern sie seine Eitelkeit oder Gewinnsucht befriedigten, beachtete und daher Alles für eine Kleinigkeit hielt, auch seine Dichterkrönung in Rom möglich dachte, ist nicht zu verwundern. Er spielt darauf sehr deutlich in einem übrigens witzigen Brief an (Lettere I, 231), die Mitwelt scheint aber seinen Wunsch nicht beachtet zu haben. Doch hat er wol diesen Gedanken bald fahren lassen, denn sonst wäre er der Mann dazu

gewesen und hätte auch seine würdigen Helfer dazu gehabt, so gut wie Petrarca das Geschäft mit dem größtmöglichen Lärm abzuthun. Was aber, und dies charakterisirt ihn und seine Zeit ganz vortrefflich, was ihm, dem gemeinsten, schmuzigsten und gottlosesten Menschen, am meisten am Herzen lag, wofür er zwei Päpsten sieben Jahre lang diente, allen Kardinälen schmeichelte, wofür er sich der Pein unterwarf, religiöse Werke zu schreiben, und alle Fürsten in seiner Gunst zu erhalten suchte, das war die Erlangung der — Kardinalswürde. Schon im Jahr 1540 schrieb er unter vielen andern Versuchen an den Kardinallegaten Girolamo Verallo, um unter Hinweisung auf seine theologischen Schriften seine Wünsche der Kirche dringend zu empfehlen[1]), von da an mußte der Herzog von Parma dem Papst Paul III. beständig anliegen, den Aretiner zum Kardinal zu machen. Der Plan schien wirklich zu gelingen, als Julius III. den päpstlichen Stuhl bestieg, weil dieser ein Landsmann des Dichters war. Dieser wußte ihn auch von dieser Seite zu fassen und schmeichelte ihm in einem Glückwünschungsschreiben und einem Sonett so sehr, daß ihm der Papst ein Geschenk von 1000 Goldkronen und den St. Petersorden übersandte. Hierdurch ermuthigt, ging Peter mit dem Herzog von Urbino nach Rom, wo er von den Kardinälen sehr ehrenvoll empfangen wurde. Da sich aber der Papst zu nichts Höherm verstand, als ihn zu umarmen und auf die Stirn zu küssen, so kehrte der Aretiner verdießlich nach Venedig zurück und verbreitete dann überall, er habe den Kardinalshut ausgeschlagen.

---

1) Lettere II, 169. Ora, Monsignore Reverendissimo, riputazion dell' onor del Clero, fino a quanto debbo io aspettare, che Roma guardi non ai molti anni, che ella ruba alla mia servitù, ma molti libri da me composti in onore di Dio? Ecco i Salmi di David, ecco il Genesi di Moisè, ecco l'umanità di Giesù, ecco la vita della madre di lui, non è vista da lei, perchè io non sono approvato nel catalogo dell' ipocrisia. Ma dove sono le scritture, che han fatto di Cristo quegli, che ritranno cotanti gradi, cotanti fausti e cotante rendite della Chiesa sua? Non bastò il sapere nè il dire a Paolo, a Origene, a Crisostomo, a Girolamo, ad Agostino, a Gregorio e ad Ambrosio; ma volsero che si leggesse ciò, che nella teologia hanno saputo scrivere. Ma, se io disperato dalle crudeltà della corte, non manco di mostrar di esser cristiano, che farei io tuttavia, che ella mi si mostrasse grata?

Sein Leben floß übrigens nicht so ganz ruhig hin. Seine Satiren und sein Glück hatten ihm viele Feinde erregt. Er war vielen persönlichen Ueberfällen ausgesetzt und erlebte viele gefährliche Abenteuer, und die glücklichsten für ihn waren noch die, wo er nur halb todt geprügelt wurde. Aber der Mann, den weder die Last der Schande, die Dolchstiche und Prügel seiner Feinde, noch das gute Leben mit seinen Freunden, weder die Angst vor Ueberfällen, noch die Gefahr in der Schlacht, weder die Unmäßigkeit im Essen, noch die Ausschweifungen der Sinnlichkeit umbringen konnten, der mußte an seiner eignen Gemeinheit sterben. Er hatte noch einige Schwestern, die ein ebenso skandalöses Leben wie er führten. Als ihm eines Tages einige ihrer ausgelassnen Streiche erzählt wurden, gerieth er darüber in ein so unmäßiges Lachen, daß er mit dem Stuhl rückwärts zu Boden schlug und von dem Fall starb.

Der Aretiner hat fünf Komödien geschrieben, welche in der Geschichte der italienischen dramatischen Literatur Epoche machten und fast das Einzige von seinen Werken sind, was man noch analysiren kann. Man thut übrigens diesen Komödien ein großes Unrecht an, wenn man sie für sittenloser hält als die des Machiavell oder Bibbiena. Kunst und Regelmäßigkeit muß man allerdings nicht darin suchen; man merkt ihnen nur zu gut das an, dessen der Aretiner sich einmal rühmte, daß sein Geist sputa fuori le opere, und daß er sich wie im Leben an kein Sittengesetz, so im Schreiben an keine Regel der Kunst binden wollte. Er war voll komischer, satirischer, beißender, oft auch geistreicher Einfälle, und um diese loszuwerden, genügte ihm die geringste Fabel, aus der er unmäßig lange Komödien machte. Daher ist die Fabel in seinen Komödien gewöhnlich das Allerunbedeutendste, sie läßt sich bei einigen kaum angeben, Schürzung des Knotens fehlt oft gänzlich, also auch die Lösung; meistens sind zwei oder drei lächerliche Charaktere, welche Aehnlichkeit mit denen der Kunstkomödie haben, der Gegenstand seines Spottes, und diese bringt er nach und nach in eine Reihe von komischen Situationen und Verwicklungen, worin er sehr erfinderisch ist. Wenn man dies als den Gang der Handlung betrachten will, so wird dieser sehr oft durch 20 Seiten lange Scenen, Gespräche und Monologe unterbrochen, die kaum in dem leisesten Zusammenhang

mit dem Stück stehen, die aber dem Aretiner die Hauptsache gewesen zu sein scheinen, und worin er die witzigsten und beißendsten Schilderungen und Betrachtungen gibt. Dieses Labyrinth von Situationen, Intriguen und Satiren erhält doch einen Anschein von einem zusammengehörigen Ganzen durch die Lebendigkeit und Natürlichkeit des Dialogs, durch die innern Beziehungen der Satiren und durch die sprechende Wahrheit, womit die Menschen gemalt sind. Seine Komödien beweisen freilich, mehr als irgend ein anderes seiner Werke, den völligen Mangel klassischer Studien, ja sie geben uns in ihrer Ordnungslosigkeit ein ziemlich genaues Bild der ausgelassenen Kunstkomödien, wo auch der Faden und das Ziel der Handlung und der Gespräche nur im Allgemeinen angegeben und jedem Schauspieler überlassen wurde, die einzelnen Scenen mit seinen genialen Einfällen auszufüllen. Aber dafür zeigt keiner der gelehrten Lustspieldichter (Machiavelli in seiner einzigen Mandragola ausgenommen) ein solches dramatisches Talent, eine solche Originalität und so übersprudelnde Lustigkeit, keiner hat die menschliche Natur mit ihren Fehlern und Lächerlichkeiten mit so hellem Blick durchschaut und bis in die kleinsten Falten mit so sprechender Wahrheit gemalt. Wenn wir die gelehrten Dramatiker mit ihrer Schwäche und Nachahmung, ihrer Schule, Steifheit und Leblosigkeit betrachten, so können wir kaum bedauern, daß die Unwissenheit des Aretiners Schuld an der Regellosigkeit und ästhetischen Ausschweifung seiner Stücke ist. Er ist aber jedenfalls echt national, und daraus erklärt sich der Erfolg, den seine Komödien bei allen Klassen und Ständen hatten, und der Werth, den sie für jeden Ausländer haben müssen; und dadurch, daß er die Kunstkomödie mit ihrer nationalen Kraft und Originalität in das Gebiet der gelehrten herüberzog und die Möglichkeit einer Vereinigung beider zeigte, hat er der letztern eine ganz neue Bahn eröffnet, auf der sie Ausgezeichnetes hätte leisten können, wenn die Nation nach ihm noch einen gleich kräftigen Lustspieldichter hervorzubringen im Stande gewesen wäre.

Die erste seiner Komödien ist der Marescalco (zuerst aufgeführt 1530). Sie ist eine in Scenen gebrachte Anekdote, hat fast gar keine Handlung und man würde, ohne sie zu lesen, schwer begreifen können, wie der Dichter sie in 5 lange Akte

bringen, den Scenen Interesse, dem Dialog Lebhaftigkeit und komische Grazie geben konnte. Der Inhalt ist kurz, daß der Herzog von Mantua sich mit seinem Hofmarschall, einem Weiberfeind, einen Spaß macht, ihm befiehlt sich zu verheirathen, ihm die Braut selbst aussuchen und ihr eine Mitgift von 400 Scudi geben will. Dies Alles erfährt der Marschall zu seinem Schrecken nach und nach durch seine Freunde, Diener, sogar seine Amme, er sieht die Zurüstungen zur Hochzeit, den Juwelenhändler, den Schneider und andre nöthige Personen, er schwebt zwischen dem Abscheu vor der Ehe und der Angst seinen Herrn zu erzürnen. Endlich wird ihm das Jawort abgezwungen, die Trauung vollzogen, und als er seiner vermeintlichen Braut den Schleier in die Höhe hebt, sieht er zu seiner Freude und zur allgemeinen Belustigung, daß es der verkleidete Page des Herzogs ist. Diese einfache Fabel, die indessen bis ans Ende mit stets gesteigerter Lebendigkeit durchgeführt ist, daß sie fortwährend spannt, scheint nun bloß dazu zu dienen, die vielen satirischen Ausfälle in einen gewissen Zusammenhang zu bringen. Die Weiber sind in diesem Stück besonders bedacht. Die Amme des Marschalls macht ihm zuerst eine sehr umständliche Beschreibung von dem Glück der Ehe, der man aber ansieht, daß sie nicht grade auf eine große Wirkung hofft, besonders da bald nachher ein Freund des Marschalls alle möglichen Unannehmlichkeiten des Ehestands herzählt und jeden frühern Eindruck wieder verwischt. Die beiden andern Stände, die noch hier sowie in allen Komödien des Aretiners gegeißelt werden, sind der Gelehrtenstand und die Hofleute. Alles, was studirt hat, begreift der Aretiner, auch in den Briefen und andern Werken, unter dem llagemeinen Namen P e d a n t. Hier ist der Pedant ein Professor und Jugendlehrer, welcher von dem Herzog den Auftrag erhalten hat, die Trauungsrede zu halten, der aber vor dieser Schlußscene sehr oft vorkommt, um von dem muthwilligen Pagen aufs Schrecklichste geneckt zu werden. Seinen Namen gibt ihm wol jeder, der ihn reden hört. Nachdem er einmal, aufs Aeußerste gebracht, zum Herzog gegangen ist, um den Pagen zu verklagen, kommt er im 3. Akt wieder, um sich von Neuem ärgern zu lassen. Scena X. Pedante solo che vien cantando:

Scribere clericulis paro doctrinale novellis,
Rectis as, es, a, a, tibi dat declinatio prima.

Nelle intestine, nelle viscere, nello utero mi hanno penetrato le accoglienze, che mi ha fatto sua Eccellentissima Signoria, di modo che io mi sono obliato di dirle la temeraria et insolentula ribalderia, che mi ha fatto quello smorigerato ghiotticulo. Ma ad rem nostram. Avendomi sua Illustrissima Signoria eletto al proemio, al sermone, alla orazione dello sposalizio del nostro sozio, nolo mirari, io voglio ire a ragionare con le Ciceroniane epistole, e spero di cattar tal grazia con gli audienti, che postulando la pretura et il guberno di questa aurea città, omnia gratis et cito obtineam. Ma ecco il precettoricida. An eine innere Durchführung des Charakters dachte übrigens der Aretiner so wenig als Ariost und als dies überhaupt in das Gebiet der Kunstkomödie gehörte. Er hielt sich nur bei den äußern Lächerlichkeiten auf und ließ die meisten Personen nur reden, um seinen eignen Einfällen Luft zu machen.

Ebenso ist auch seine zweite Komödie, die Cortigiana (aufgeführt 1537) nur ein dialogisirter dummer Spaß; aber der Aretiner brauchte auch nicht mehr, um ungefähr 100 Scenen voller Witz und treffender Satire anzubringen, und wenn man an die kurze Zeit denkt, in der er das Ganze zu Stande brachte, so muß man über den Reichthum an komischen Ideen, der ihm immer zu Gebote stand, und über das dramatische Talent und die Erfindungsgabe erstaunen, aber auch über die Freiheit der Rede und Schrift in einer so kritischen Zeit wie das 16. Jahrhundert. Der Prolog, ein Gespräch zwischen einem Fremden und einem Edelmann, enthält eine Menge Schmeicheleien gegen die Freunde und die Gönner des Dichters, aber auch manche Satire[1]). Man wird aus der Analyse des Stücks, die ich

---

1) Der Fremde sagt darin einmal: Gott kann freilich machen, daß uns die Dichter überschwemmen wie die Lutheraner. Wenn der Wald von Baccano aus lauter Lorbeeren bestände, so würde er nicht genügen, um alle die Kreuziger des Petrarca zu krönen, die ihn mit ihren Commentaren Dinge sagen lassen, welche zehn Peitschenhiebe nicht vermocht hätten, aus ihm herauszubringen. Und ein Glück für Dante, daß er mit seinen Teufeleien die Thiere fern hält, denn sonst wäre er jetzt auch am Kreuz.

deswegen breiter gebe, sehen, wie die doppelte Fabel desselben durchaus unbedeutend ist, wie sich aber daran eine Menge Satiren knüpfen, die oft weit von der Sache ablenken, aber durch treffenden Witz hinreißen, wie das Stück überhaupt eine echte Commedia dell' arte ist. Herr Maco kommt nach Rom, um ein Gelübde seines Vaters zu erfüllen, wonach er durchaus Kardinal werden muß. Da er aber hier erfährt, es sei hierzu durchaus nothwendig, daß er erst Hofmann (Cortigiano, daher der Titel der Kömödie) werde, so nimmt er einen Maestro Andrea, einen verdorbnen Maler, der sich seiner Einfalt aufgedrungen hat, zum Lehrer (per pedante) in der Hofkunst an. Als der Handel geschlossen ist und der Maler weggeht, um sein Buch über diese Kunst zu holen, sagt Herr Maco: Sic fata volunt. Die Zwischenscenen, bis der Lehrer wieder kommt, füllen die Witze und muthwilligen Streiche einiger Bedienten. Meister Andrea gibt hierauf seine erste Lektion, die voll satirischer Anspielungen auf den päpstlichen Hof ist: La principal cosa il Cortigiano vuol saper bestemmiare, vuole esser giocatore, invidioso, puttaniere, eretico, adulatore, maldicente, sconoscente, ignorante, asino, vuol sapere frappare, far la ninfa, et essere agente e paziente. — Maco: Come si diventa eretico? — Andrea: Quanto alcuno vi dice, che in Corte sia bontà, discrezione, amore o coscienza, dite, nol credo. Chi volesse far credere, che sia peccato a romper la quaresima, dite: io me ne faccio beffe. In somma, a chi vi dice bene della Corte, dite: tu sei un bugiardo. — Maco: Come si fa a essere sconoscente? — Andrea: Far vista di non aver mai veduto un che t'ha servito. — Maco: Asino come si diventa? — Andrea: Domandatene fino alle scale di palazzo.

Neben dieser Intrigue zieht sich eine andere durch das Stück. Ein gewisser Herr Parabolano (uno di quelli Acursii che tolti dalle staffe e dalle stalle son posti dalla sfacciata Fortuna a governare il mondo) kommt von Neapel an und verliebt sich in die Livia, die Frau eines gewissen Luzio. Er quält sich und seine Leute mit dieser heimlichen Liebe, bis sie sein schurkischer und verschlagner Diener Rosso im Traum von ihm erfährt und seinen Herrn nun zu betrügen und Vortheil aus

dessen Leidenschaft zu ziehen beschließt. Darauf folgt ein sehr beißendes Gespräch zwischen zwei Dienern, die einen Vergleich zwischen den Höfen und Herrschaften der guten alten Zeit und der neuern anstellen. Dann kommt ein ausgelassenes Gespräch zwischen Rosso und einer öffentlichen Person und Kupplerin, Alvigia, die sich mit vielem Humor beklagt, daß ihre Meisterin als Hexe verbrannt worden sei, weil sie aus Freundschaft zur Gevatterin dem Gevatter etwas Gift gegeben, anderswo ein überflüssiges Kind in den Fluß getragen und einen verfluchten Eifersüchtigen auf seiner Treppe habe den Hals brechen lassen. Sie gibt noch dem Rosso ein unsauberes Verzeichniß aller Kuppler- und Zaubergeräthe, die sie von der Alten geerbt habe, und faßt dann ihr Urtheil über deren Moralität so zusammen: „Und welch ein Gewissen hatte die Frau! In der Pfingstvigilie aß sie nie Fleisch, auf Weihnachten fastete sie mit Brod und Wein, und in der Fastenzeit lebte sie außer einigen frischen Eiern wie ein Eremit." Dies füllt die ganze Scene und erst am Ende kommt ein Bezug auf die Intrigue; beide verabreden, daß, um den Ser Parabolano zu täuschen, die Alvigia die Amme der Livia vorstellen solle. Darauf hält, was wieder die Handlung nicht weiter bringt, Herr Parabolano ein Gespräch mit seinem Diener Valerio über die Schlechtigkeit der Zeiten. Le guerre, sagt der Diener, le pesti, le carestie ed i tempi, che inclinano a darsi piacere, hanno imputtanita tutta Italia sì, che cugini e cugine, cognati e cognate, fratelli e sorelle si mescolano insieme senza un riguardo, senza una vergogna, e senza una coscienza al mondo.

Im dritten Aufzug verabreden Rosso und die Alvigia, nach dem saubern Austausch ihrer Lebensbeschreibungen, dem verliebten Herrn Parabolano statt seiner Livia eine Bäckersfrau unterzuschieben. Darauf folgt eine unendlich lange, dem Stück ganz fremde Scene, die bloß angelegt ist, um in einem Gespräch zweier Diener den Ruhm aller ausgezeichneten Venetianer und anderer Gönner des Aretiners zu verkünden. Dann folgt eine Scene, worin Rosso seinem Herrn Parabolano einige Epigramme auf Päpste und Kardinäle zum Besten gibt. Unterdessen wird Herr Maco, der schon auf hunderterlei Art gehudelt, geängstigt und betrogen worden, nun überredet, sich in eine Form zu stecken,

weil so die Hofleute gemacht werden. Dann folgt wieder ein der Handlung ganz fremdes Gespräch zwischen der Alvigia und ihrem Beichtvater, worin der Priester ganz vortrefflich und nach dem Leben geschildert ist, wie er sich nicht für besser, nur für etwas gescheidter als den großen Haufen hält, weil er einmal gezwungen war, sich mit Studiren abzumühen, wofür er nun auch seinen gern gewährten Vortheil in Anspruch nimmt; wie er mit dem großen Strom schwimmt, die Zeit nimmt, wie sie einmal ohne sein Verschulden ist, und die Leute ohne schlimme Absicht dumm macht, weil sie ihn eine Menge Dinge fragen, die er nicht weiß, aber doch beantworten muß[1]). Unterdessen

---

1) Ich kann mich nicht enthalten, einen Theil des Gesprächs hier mitzutheilen; in solchen Scenen erhebt der Aretiner seinen Styl zu der höhern Komik:

Guardiano: Oves, et boves universas insuper, et pecora campi.

Alvigia: Sempre sete fitto nelle orazioni.

Guard. Io non ne fo però troppo guasto, perchè io non son di questi frettolosi circa l'andare in paradiso, che se non ci andrò oggi, ci andrò domani, egli è pur sì grande, che ci capiremo tutti, Dio grazia.

Alvig. Io lo credo, pure mi fa pensar che no: tanta gente vi è andata, e vi vuol andare, e mi pare starci a crepacuore, quando si fa la passione al Coliseo, e non vi va però la gente di tutto il mondo.

Guard. Non ti maravigliare di tal cosa. Perchè le anime (sono come le bugie per modo di dire, avvertisci) non occupano luogo.

Alvig. Non intendo.

Guard. Exempli gratia. Tu sarai in un camerino picciolo, e serrata ben dentro: dirai, che l'Alifante fece testamento innanzi a morte, e non è questa una menzogna scomunicata?

Alvig. Padre sì.

Guard. Tamen il camerino non è impacciato niente per conto suo, nè per mille, che ce ne dicessi appresso, e così l'anime del paradiso non occupano luogo, sì come etiam le bugie non ingombrano punto; et in somma in paradiso capirebbono due mondi.

Alvig. È pur una bella cosa saper della scrittura. Or bene, io, padre mio spirituale, vorrei intendere dalla paternità vostra due cose, una se la mia maestra debbe andare in luogo di salvazione, l'altra se il Turco viene o no?

Guard. Quanto alla prima, la tua maestra starà venticinque giorni in purgatorio circum circa, e poi andrà per cinque o sei dì nel limbo, e poi dextram patris, celi celorum.

Alvig. Egli s'è detto pur di no, e ch'ella è perduta.

läßt sich Herr Maco in einem großen Kessel auf eine etwas schmuzige Art zum Hofmann machen, während die Alvigia die Bäckersfrau zu dem Abenteuer mit Herrn Parabolano einlädt und unter ihre gottlosen Reden die Sätze aus dem Gebet des Herrn mischt. Außerdem ziehen noch einige Schurkereien der Diener den Akt sehr in die Länge. Herr Maco ist aus dem Kessel wieder herausgekommen, hält sich nun für einen fertigen Hofmann und ruft aus: „Heute will ich Bischof werden, morgen Kardinal und diesen Abend Papst." Nach einer Menge lustiger und muthwilliger Abenteuer kommen Herr Maco und Herr Parabolano zusammen, merken beide, daß sie betrogen sind, suchen sich einander zu trösten und den Schwank so gut aufzunehmen, als sie können. Herr Parabolano sagt zu Herrn Maco: „Gott schützt die Kinder und die Narren. Maco: Wie so? Parabolano: So wie er eben Euch beschützt hat. Ihr wart übel zugerichtet und seid wieder hergestellt. Wie Viele kommen aber nach Rom im besten Zustand und kehren übel zugerichtet nach Haus zurück, ohne Jemanden zu finden, der Sorge nimmt, nicht daß sie hergestellt werden, sondern nicht einmal, daß sie nicht ganz zu Grund gehn." Rosso entschuldigt zuletzt noch die unmäßige Länge der Komödie damit, che in Roma tutte le cose vanno alla lunga, eccetto il rovinarsi. Dieses ausgelassene Lustspiel voll unzüchtiger Reden und muthwilliger Possen wurde doch zuerst in Bologna während der Fastenzeit gegeben.

In der dritten Komödie, dem Ipocrito, ist insofern eine Abweichung von den andern, als wir hier einen Versuch von Charakteristik erblicken. Der Aretiner hat es hier wieder auf die Priester abgesehen und deckt hier ihre schlimme Seite auf, die Heuchelei, die Herrschaft in den Familien, die durch die niedrigsten Mittel erreicht und erhalten wird, und die Sucht, sich

---

Guard. Nol saprei io?

Alvig. Lingue serpentine.

Guard. Quando allo avvenimento del Turco, non è vero niente. E quando egli pur venisse, che importa a te?

Als der Beichtvater dann gegangen ist, sagt Alvigia noch: In fine questi frati tengono le mani in ogni pasta, e forse che non pajono santi nel collo torto? ma chi non gli crederebbe ne li piedi logri dai zoccoli, e nella corda che tengono cinta, e chi non daria fede alle loro paroline?

in Alles zu mischen. Daher ist die Satire viel bittrer. Der Hipokrit, ein schlauer und gemeiner Schuft, ist Beichtvater des Liseo im damaligen schlimmsten Sinn, das heißt, Rathgeber zu Sünden und Helfer aus allen Verlegenheiten. Liseo hat einen Zwillingsbruder, Brizio, der in der Jugend geraubt worden war; er fürchtet, daß dieser wiederkommen könnte, weil er dann sein Vermögen herausgeben müßte. Dann hat Liseo fünf Töchter zu vergeben, die ein ziemlich loses Leben führen und mehrere Freier haben; er verlangt also Rath, wem er sie geben soll. Der Hypokrit sagt zwar, er habe sich schon so lange von allem Weltlichen zurückgezogen, daß er es gar nicht mehr kenne, gibt aber doch „aus lauter Menschenliebe" eine boshafte Schilderung der verschiednen Stände und Alter, bei welchen allen er etwas für den Geschmack der fünf Töchter auszusetzen hat[1]). Die Freier geben sich unterdessen alle Mühe, zu ihrem Ziel zu kommen, wozu sie alle Diener des Hauses, eine Kupplerin und den Priester zu Hülfe nehmen. Eigentlich ist in dem ganzen Lustspiel keine Intrigue und keine Verwicklung; nur eine Menge Scenen sind an einander gereiht, worin die Handlung ganz einfach ohne Zuthun noch Hinderniß Schritt für Schritt weiter gehet. Was die Handlung allein aufhält, ist die Ankunft des Brizio, der seinem Zwillingsbruder Liseo sprechend ähnlich sieht. Dadurch entstehn eine Menge komische Verwechslungen, indem sich die Freier oft an den unrechten Vater wenden und von diesem abgewiesen werden, bis sich zuletzt Alles aufklärt, die zwei Brüder sich erkennen und vereinigen, und die Hochzeiten geschlossen werden. Der einzige hier gezeichnete Charakter ist der des Hypokriten, und es ist erstaunlich, aber sehr bezeichnend, mit welcher Freiheit man damals diesen Stand angreifen, lächerlich und selbst verächtlich

---

1) I, Sc. 3 zum Beispiel: „Der Rechtsgelehrte lebt ohne Recht, bekümmert sich weder um das Drunter noch um das Drüber, und fällt mit seinem Urtheil dahin, wo das Geld klingt. — Der Arzt, obgleich er ein gelehrter Henker ist und der Gerechtigkeit zum Trotz seine begangnen Mordthaten belohnt sieht, bleibt doch immer ein vagheggia orine ed un contempla sterchi. — Der Musiker und die Grille sind beide von einem Teig; sie sind Wind, nähren sich von Wind und werden wieder Wind. — Und ich sage Euch aus Menschenliebe: wenn Ihr wollt, daß Eure Töchter sich von Lorbern und Myrthen kleiden und nähren, so gebt sie den Dichtern."

machen durfte, und wie er dennoch in Italien nichts von seiner absoluten Herrschaft verlor, ja vielmehr mächtiger als vorher aus der gefährlichen Reformationskrise hervorging. Es fiel auch, was ganz im Sinn dieser Zeiten war, dem Aretiner so wenig als dem Machiavell ein, in ihren Komödien Gerechtigkeit zu üben und den Priester entweder in seiner eignen Schurkerei untergehen oder durch einen Höhern bestraft werden zu lassen. Auch Moliere konnte selbst über hundert Jahre später und in einem Land, wo die Gerichte und die Politik von der Kirche unabhängig waren, seinen Tartüffe nur dadurch ein schlimmes Ende nehmen lassen, daß er ihn nicht als Priester und überhaupt außer allem Zusammenhang mit der Kirche darstellte. Es fiel aber eben so wenig der Kurie ein, über solche Schilderungen ein Geschrei zu erheben oder nur ihren Unwillen zu zeigen; denn solche Dinge erschütterten ihre Macht nicht. Man mochte die Geistlichen noch so verächtlich malen, der Stand blieb immer furchtbar und nothwendig, so lange das Volk noch an dessen Macht zu binden und zu lösen, an die Wirkungen der Seelenmessen glaubte und sich vor dem Fegfeuer fürchtete. Auch der Hypokrit des Aretiners bleibt, nachdem alle Zwecke erreicht und alle Verwicklungen gelöst sind, immerfort der von Allen geehrte und allen nothwendige Beichtvater, und dies war der Zweck, den er erreichen wollte, und zwar wieder nur als Mittel zu größern Vortheilen. Er war daher billig oder vielmehr schlau genug, Jedem zu seinem Vortheil zu helfen, und zwar immer unter dem Schein der reinen Menschenliebe. Diese bringt er überhaupt bei jeder Gelegenheit an, wo er bei irgend einer Sünde mithilft, und aus lauter Menschenliebe, die ihm so großes Mitleid mit der Noth der Jungfrauen erweckt, macht er sich zum Liebesboten und trägt die Briefe der Töchter und ihrer Freier hin und her, vergißt aber nicht, auch die Menschenliebe der Freier in Anspruch zu nehmen und sich beschenken zu lassen. Noch in einer der letzten Scenen, als er erfährt, daß Herr Brizio reich ist, macht er sich an ihn und spricht ihm so lange von der Menschenliebe, der Tugend der Freigebigkeit und dem Laster des Geizes vor, bis er von ihm beschenkt wird. Dagegen sind ihm als gefräßigem Parasiten alle Diener des Hauses feind, und dieser Haß scheint hier besonders angebracht, um alle bösen Seiten des Heuchlers

aufzudecken[1]). Das Aergste ist aber, daß er mit der Kupplerin und Gelegenheitsmacherin auf Eine Stufe gestellt wird. Beide sind sich hier in ihren Geschäften und gewinnsüchtigen Absichten ganz gleich. Nur bleibt die Kupplerin in ihrer Natürlichkeit und gibt sich nicht besser, als sie ist, während der Hypokrit sich als Heiligen hinstellt und die Ruchlosigkeit seiner Gesinnung unter dem größten Anstand verbirgt. Daher beklagt sich die Kupplerin in einer launigen aber sehr beißenden Scene, daß die Priester, als sie erst merkten, daß das Kuppeln ein stiller und nützlicher Handel sei, ohne alle Scham das ganze Geschäft an sich gerissen und ihr allen Verdienst entzogen hätten.

Die vierte Komödie, Talanta, gibt einen Abriß aus dem Leben einer öffentlichen Buhlerin mit vier Liebhabern, und mag für jene Zeiten ihren moralischen Nutzen gehabt haben, indem der Aretiner, welcher nach seinen Ragionamenti zu schließen, die geheimsten Künste solcher Dirnen aus dem Grund verstand, dieselben zum Vortheil der Welt mit der größten Genauigkeit schildert. Aber nur für jene Zeiten sage ich, wo andre Gesetze

---

1) Z. B. in der 8. Scene des 1. Akts das Gespräch zwischen den Dienern Malanotte und Perdelgiorno, die ihn auf Befehl ihres Herrn nach Hause geleiten müssen;

Ipocrito. Non mi fate peccare nella vanagloria dello accompagnarmi.

Malanotte. Bisogna ubbidire.

Ipocr. Ve ne supplico in carità.

Perdelgiorno. Il padrone ci lapideria.

Ipocr. Che diranno i malevoli vedendomi in su le grandezze?

Perd. Abbaino; che sarà?

Ipocr. Ho delle invidie pur troppo.

Malan. Crepi chi vuole.

Ipocr. Basta che io ho compiaciuto sua signoria di quei bocconcini che la carità dell' osservanza, che io gli ho, m'ha fatto assagiare.

Perd. Con che furia ha voltato il cantone.

Mal. Che can mastino!

Perd. Non mi gustano quelle occhiate, che dà a madonna.

Mal. Egli è un tristonaccio.

Perd. Hai tu visto come ripiegò la salvietta tosto che il padrone disse: noi vi riferiremo questa sera alle nozze?

Mal. Il suo niente mangiare stamattina è stato per diluviarsi tutto il convito.

der Moral herrschten; denn durch diese Komödie hat der Aretiner nicht grade seine Landsleute von der Gemeinheit des liederlichen Lebens abschrecken, sondern ihnen nur zeigen wollen, wie sie ihren Geldbeutel vor Betrügereien in Acht zu nehmen haben, wie sie mit Nebenbuhlern in Collision gerathen und sich ihrer erwehren können, und wie sie bei dieser Gattung von Weibern ihre Ausdauer in der Liebe und Bewerbung umsonst verschwenden. Denn dies ist das Schicksal der meisten der Freier, welche die Talanta, eine ausgelernte Buhlerin, welche aller Klugheit der Männer spottet, bald mit sanftem Betragen an sich lockt, bald mit verstelltem Zorn sich unterwürfig macht, bald durch Sprödigkeit zu Geschenken reizt, und bald auf einander hetzt. Etwas Moralisches mag für jene Zeiten auch noch darin gelegen haben, daß nach allen Possen, Verwicklungen und Unordnungen die Talanta am Schluß noch einen ihrer Freier, den sie am meisten gequält hatte, zu ihrem Manne erwählt und sich vornimmt, von da an ein ordentliches Leben zu führen. Die unendlich lange Komödie hat im Ganzen so wenig Zusammenhang, Schürzung und Lösung, daß es unmöglich ist, den Inhalt anzugeben. Es laufen eigentlich drei- oder viererlei Fäden durcheinander. Der eine Freier schenkt der Talanta einen Neger, der andere eine junge Sklavin. Beide entfliehen. Ein dritter verliebt sich in die letztere, und zuletzt entdeckt es sich, daß die Sklavin ein Junge, der Neger ein Mädchen ist. Die Talanta weiß sich auf eine geschickte Art für die so verlornen Geschenke von ihren Freiern ein entsprechendes Geldgeschenk zu verschaffen. Die Eifersucht verwickelt die Männer in viele Zänkereien, Prügeleien, Duelle, wodurch sie am Ende von ihrer Leidenschaft geheilt werden. Neben diesem laufen dann noch, wie gewöhnlich, eine Menge Späße und Schurkereien der Diener und viele feine und derbe Satiren.

Wenn schon dieses lustige Durcheinander ganz dem Charakter der Kunstkomödie angemessen ist, so tritt dieser noch stärker dadurch hervor, daß hier zwei wirkliche stehende Masken derselben aufgenommen sind, der Venetianer und der neapolitanische Kapitän. Herr Vergolo, einer der Liebhaber der Talanta, ist ein reicher venetianischer Kaufmann, der bis jetzt in großer Behaglichkeit in seinen vier Wänden und in den Gondeln der Kanäle gelebt hat und darin so eingerostet ist, daß er nichts Höheres

und Besseres kennt als sein Venedig, der aber jetzt zum ersten Mal heraus nach Rom kommt, um seinem Sohn eine von den Stellen zu verschaffen, „die man am Hof erkaufen kann." Er will zuerst mit seinem Freund Ponzio die Merkwürdigkeiten Roms sehn (ho deliberato di consumare un poco di tempo in veder l'antichità del senatus populusque romanus), findet aber Alles in Venedig ebensogut oder besser [1]). Mit vortrefflicher, sehr witziger Caricatur ist der prahlende und doch feige neapolitanische Käpitän, auch ein Liebhaber der Talanta, geschildert. Er braucht immer militärische Hyperbeln, spricht bei der Talanta, deren Magd, bei seinem Diener und andern ungefährlichen Personen von seiner furchtbaren Tapferkeit, droht immer, daß er den alten Vergolo zum Zweikampf fordern will, braust, als dieser nun mit ihm zusammentrifft, mit gewaltiger Kraft, aber zugleich auch großer Vorsicht auf, was eine höchst komische

---

1) I, sc. 3. Vergolo. Quella baja lunga di pietra strana accantonata et aguzza in la punta, come ha nome?

Ponzio. La guglia, e nella palla indorata, che gli vedete sopra, son le ceneri di Giulio Cesare.

Verg. Fu abbrusciato il valente uomo, ah?

Ponz. Così si dice. — O fermatevi quì, e guardate l'arco di Septimio, sotto del quale passò con le sue genti trionfanti.

Verg. Egli è superbo, superbissimo, tamen il buccintoro è una stupenda machina.

Ponz. Eccovi là templum pacis, che essendo profetizzato, come esso caderia subito, che una vergine partorisse, rovinò la notte, che nacque il nostro Signore.

Verg. Sì an?

Scrocca. È altra cosa il campanil di San Marco.

Verg. Non ti si nega, tuttavia queste manifatture son grandi.

Ponz. Credo che lo potiate dire.

Verg. Ditemi un poco: dove è Maestro Pasquino?

Ponz. Dimandatene lui, che si sta là.

Verg. Nol veggo.

Ponz. Eccolo quì.

Verg. Misericordia!

Scroc. Egli mi pare un sasso, padrone.

Verg. Minuit praesentia fame.

Ponz. Chi vi credevate voi che fosse?

Verg. Il tesoro, l'arsenale e la sala dell' armamento!

Scene bildet, und als ein andrer Nebenbuhler dazu kommt und etwas derb auftritt, zieht er sich mit einigen vornehmen Redensarten zurück. Er befiehlt dann seinem Diener, einen Dichter aufzutreiben, der seine Thaten in Verse bringe, und einen Musiker, der sie absinge, und erklärt damit zwei Zwecke im Auge zu haben, nämlich durch Bekanntmachung seiner Tapferkeit das Herz seiner Angebeteten zu erobern und alle andern Liebhaber abzuschrecken. Der Dichter kommt aber zu spät; denn als er am Ende des Stücks den Venetianer als den am wenigsten zu fürchtenden Nebenbuhler mit seiner Prahlerei vernichten will, wird er von diesem übel zugerichtet. Wenn bei dem Aretiner meist die Absicht durchblickt, seiner unerschöpflichen Laune Luft zu machen und sich selbst und das Publikum zu belustigen, so zeigt er sich doch auch sehr oft als einen feinen Beobachter und Kenner der Menschen, und es scheint ihm fast daran zu liegen, seinen Zeitgenossen bald ernsthaft, bald sehr scharf und beißend moralische Wahrheiten zu sagen. Zu diesem Amt hat er in dieser Komödie einen Diener Pizio ausersehen, der ganz gegen die Gewohnheit ein braver und verständiger, dabei schlauer und witziger Mann ist. Er sucht seinem Herrn, Orsinio, die Leidenschaft zur Talanta durch beständige Vorstellungen auszureden und macht dabei eine Menge der feinsten Bemerkungen über Welt und Menschen, Kunst und Leben.

Daneben bekommt denn auch hier wieder der satirische Schalk sein vollkommnes Recht eingeräumt. Der erste Hieb trifft wieder die Hypokriten. Sowie sich in der vorigen Komödie die Kupplerin über Schmälerung ihres Verdienstes beklagt hat, so klagt hier auch der Parasit, daß er von den Hypokriten um seine ganze Arbeit und seinen Unterhalt gebracht werde, und macht dabei eine so meisterhafte, lebenvolle und treffende Schilderung von dieser Menschenklasse, daß ich mich nicht enthalten kann, sie hierher zu setzen, besonders da sie des Aretiners Beobachtungsgabe und Beruf zum Satiriker in ein glänzendes Licht stellt: Chi avria mai pensato che gli Ipocriti avesser tolto sopra la lor coscienza il carico de' parasiti? Egli è chiaro che i farisei sono entrati in luogo nostro, la ipocrisia, dico, maneggia il tutto, sì perchè ella ha il diavolo a dosso, sì perchè la ricopre le tristizie di chi le crede. Ecco l'Ipocrito,

torce il collo, abbassa il guardo, ingialla il volto, sputa in fazzoletto, mastica salmi, et incrocicchia mani, se ne va serrato ne' suoi stracci, nè si curando, che i pescivendoli, i beccaj, gli osti, i pizzicagnoli et altri simili gli vadino incontra, lo festeggino, lo invitino e lo intertengano, entra per tutte le case de' grandi, e ristringendosi nelle spalle della carità, è sempre all' orecchie di questo e di quello, dicendogli: la tale madre poverina è contenta di darvi la figliuola in carità, et io in carità l'ho persuasa a farlo tosto, conciossiachè è meglio, che ella provi la carità d'un par vostro, che mendicare il vitto sotto la discrezione altrui, e perchè non si manchi di carità al prossimo, lo ruffiana visibilium et invisibilium. Auch über die Philosophen und Gelehrten, die pedanti, gießt der Aretiner seine Lauge. Sie sind hier in der Person des Peno, des Hofmeisters des einen Freiers, verspottet, welcher bei seiner Sucht, Alles zu definiren und zu systematisiren, oft ganz verzweifelte Erklärungen vorbringt. Dabei bekommen die Akademien, „von denen die Welt erfüllt ist," mit ihrem Hochmuth noch einen argen Hieb. Unter andern sagt jener schon genannte verständige Diener, der hier eine Art von allgemeinem Gericht hält, von ihnen: „Sie halten keine Reden, um zu gefallen, sondern sie sprechen, um zu zanken, und sind die Feinde eines Jeden, der ihnen nicht weicht und ihnen nicht glaubt; nennen ihre Dummheit Doktrin und ihre Anmaßung Wissenschaft."

Das fünfte und letzte Lustspiel des Aretiners: il Filosofo (aufgeführt 1549), ist zugleich das unregelmäßigste und ausschweifendste, wobei man immer bewundern muß, wie leicht und natürlich der Dialog ohne Affectation und Studium hinfließt, und bedauern muß, daß mit allen Vorzügen des Aretiners sich nicht eine edlere Gesinnung und Sprache, mehr Urbanität und Zartheit verbindet. Von Plan und Zusammenhang ist in dem Stück wenig zu sehen, das Ganze ist eine Aneinanderreihung von Scenen, die zusammen zwei verschiedne Geschichten darstellen. Die Personen treten meist ohne Grund auf und gehen dann wieder ab, weil sie andre kommen sehen. Der Philosoph Plataristotile, um welchen sich die Hälfte des Stücks dreht, obgleich er sich fast immer ziemlich passiv verhält, beklagt sich im Anfang

über die Weiber, und bald nachher beklagt sich seine Schwiegermutter, die Mona Papa, im Gespräch mit einer „druda“ über die Schlechtigkeit der Ehemänner, welche beiden Unterredungen ein höchst unsauberes Bild von den Sitten der Zeit geben, aber mit einer Lebhaftigkeit der Farben, welche ein Zeugniß seiner treffenden Wahrheit ist. Aus der ganzen sehr langen Komödie, die voller Witz und Satire, unmoralischer und gottloser Reden und Situationen ist, aber auch wieder viel ernste vortreffliche Scenen enthält, läßt sich nur wenig ausziehen; man wird aber aus dem Wenigen schon die Ausschweifungen des Ganzen ahnen können. Der Philosoph ist durchaus nur mit seinen gelehrten Spekulationen in der Studirstube beschäftigt und ein ausgemachter Weiberfeind, worunter seine Frau insofern besonders zu leiden hat, als sie eigentlich noch Jungfrau ist. Dieser geht endlich die Geduld aus und sie ködert sich einen gewissen Polidoro, einen süßlichen Fant, der ihr Abends um 8 Uhr beiwohnen soll. Der Philosoph merkt das Einverständniß, erfährt die Verabredung, weiß den Polidoro durch Verkleidung zu täuschen und in seine Studirstube zu locken. Dort schließt er ihn ein, und will nun die ganze Familie zusammenrufen, um seine Frau zu beschämen und sich von ihr zu trennen. Aber während er dies mit seinem Diener bespricht, wird er behorcht. Seine Frau hat noch einen Schlüssel zu jenem Zimmer, Polidoro wird befreit und an seiner Stelle ein Esel eingesperrt. So wird der Philosoph, der nun zu triumphiren glaubt, vor der ganzen Familie beschämt, seine Frau macht ihm die bittersten Vorwürfe und zieht von ihm weg in das Haus ihrer Eltern. Der Philosoph geht in sich, sieht sein Unrecht ein, und da ihm auch noch der eingeschlossene Esel auf seine tiefsinnigen Schriften hofirt, so gibt er die ganze Philosophie auf, läßt seine Frau zurückrufen und führt nun einen menschlichen Lebenswandel mit ihr. — Eine solche Komödie könnte nun einem Aretiner noch hingehen, aber neben dieser Geschichte läuft noch eine andere ganz unabhängige her, wovon der kurze Auszug, der sich nur davon geben läßt, Erstaunen erwecken wird. Boccaccio ist ein Juwelenhändler aus Perugia. Eine öffentliche Dirne erfährt, daß er mit kostbaren Steinen angekommen ist, weiß ihn zu sich zu locken, und als sie ein paar Juwelen von ihm hat, wirft sie ihn in einen Mistpfuhl.

Er erscheint auf der Bühne im Hemde voller Schmuz und sucht vergeblich wieder in das Haus zu kommen. Ein paar Diebe finden ihn so und bereden ihn, gemeinschaftliche Sache mit ihnen zu machen, wobei er ja doch seinen Stand und sein Gewerbe nicht ändere. Er willigt ein; da er aber so zugerichtet ist, lassen sie ihn an einem Seil in einen Brunnen hinab, damit er sich wasche. Kaum ist er unten, so kommen Sbirren und die Diebe laufen davon. Die Sbirren wollen Wasser aus dem Brunnen schöpfen, und da sie statt eines Eimers einen Menschen heraufziehen, nehmen sie erschreckt die Flucht. Boccaccio trifft wieder mit den Dieben zusammen und sie gehen nach einer Kirche, um die Gruft eines kürzlich gestorbenen Vornehmen zu erbrechen, der eine Menge Edelsteine an sich hat. Boccaccio trifft das Loos hinabzusteigen. Er steckt einen Ring mit einem Karfunkel zu sich und reicht den Gesellen andere Kostbarkeiten hinauf. Sie werden von Sbirren verjagt und Boccaccio muß in der Gruft bleiben. Andre Diebe kommen und wollen hier ebenfalls stehlen; der erste aber, der hinabsteigt, wird an den Beinen gezerrt, und alle laufen erschreckt davon. Boccaccio hat durch den Karfunkel seinen Verlust wieder zehnfach ersetzt und reist vergnügt nach Hause zurück.

Dies sind die vier bezeichnendsten und hervorragendsten Lustspieldichter der Italiener gewesen und leider auch bis jetzt geblieben. Sie geben den Weg an, den die Komödie ganz richtig ging, aber zum Ziel hat sie keiner der folgenden Dichter bringen können. Bibbiena und Ariost haben zuerst überhaupt eine italienische Komödie neben der lateinischen geltend gemacht, und wir haben besonders an Ariost gesehen, wie sich nach und nach das Nationale von dem Antiken schied. Machiavelli hat Ausgezeichnetes in der Entwicklung der Charaktere geleistet und der Aretiner hat die glückliche und sehr vortheilhafte Verbindung der sogenannten gelehrten Komödie mit der Kunstkomödie gezeigt. Neben und nach diesen Wortführern sind nun eine unzählige Menge Lustspiele in Italien aufgetaucht, aber es fehlte ein Dichter von den Talenten und dem Geist des Machiavelli, welcher mit seiner meisterhaften Charakteristik die Lustigkeit und Satire der Kunstkomödie verbunden hätte. Entweder wurden, wie von Ariost und Bibbiena, die lateinischen Lustspiele überar=

beitet, oder man verfiel in mißverstandner Nachahmung des Aretiners in das andre Extrem, in die Ausgelassenheit und Regellosigkeit der Kunstkomödie. Auf beiden Wegen zeigte sich aber eine zunehmende Erschöpfung, und so wurde es den gelehrten Dichtern, die überhaupt in Italien eine sehr unglückliche Rolle spielen, sehr leicht, den gänzlichen Verfall des Lustspiels lange vor dem berüchtigten 17. Jahrhundert herbeizuführen.

Einen besondern Schwung erhielt das Lustspiel in Florenz und Venedig, wo grade damals auch berühmte Schauspielertruppen waren. Die meisten glänzen in Nachahmungen und freien Bearbeitungen des Plautus, zeigen aber dabei ein bewundernswerthes Talent, welches wol auch in dem mächtigen Hervordrängen der Nationalität seinen Grund hatte, Alles, was an das Alterthum und an eine fremde Nation erinnern konnte, auszumerzen und die Personen, selbst ihre Namen, Sitten, Handlungen und Reden ganz auf vaterländischen Boden und in ihre Zeit zu versetzen. Hierin war ein besonderer Meister Giammaria Cecchi, ein Florentiner, der eben auch für Alles gerecht war und mit derselben Biegsamkeit des Geistes wie der Aretiner in alle Richtungen seiner Zeit einging, und Tragisches wie Komisches, Heiliges und Obscönes bearbeitete. Seine hierher gehörenden Lustspiele (denn er schrieb auch selbständig erfundne Stücke) sind: La Dote, ganz nach Plautus' Trinummus, welche Fabel auch in Frankreich von Destouches und von Lessing in seinem „Schatz" bearbeitet wurde; La Moglie, nach den Menächmen, Gli Incantesimi, zum Theil nach der Cistellaria, sonst aber eine selbständige, damals sehr beliebte Satire auf die betrügerischen Negromanten; La Stiava, nach Plautus' Mercator, I Dissimili, nach Terenz' Adelphi. Seine Sprache ist rein toscanisch und sehr elegant, daher ihn auch die Crusca gewürdigt hat, in ihre Sammlung des Teatro comico fiorentino aufgenommen zu werden. Wegen derselben Eigenschaft ist auch Agnolo Firenzuolo aus Florenz hervorzuheben, mit seinen zwei Komödien: I Lucidi, die nichts Anderes sind als die mit vielem Geschick toscanisirten Menächmen des Plautus, und La Trinuzia, deren Inhalt der Calandria gleicht und die also auch mit der erstern verwandt ist; und Giambattista Gelli, in dessen einer Komödie, l'Errore, die Casina und in der andern,

La Sporta, die Aulularia des Plautus nach Florenz versetzt ist. Gelli war übrigens ein Strumpfweber gewesen und hatte sich durch seine literarischen Arbeiten so emporgeschwungen, daß ihn die Akademie der Crusca als Mitglied aufnahm. In Venedig begegnen wir unter den bessern Bearbeitern der Lateiner vorzüglich dem schon vorher erwähnten erstaünlich fruchtbaren Lodovico Dolce, der den Miles gloriosus und dem Amphitruo des Plautus in seinem Capitano und Marito bearbeitet hat.

Unter den selbständigen Lustspieldichtern sind einige wenige, welche der Lustigkeit des Aretiners nahe kommen, dabei mehr Regelmäßigkeit in ihre Stücke gebracht haben; doch fehlt ihnen noch weit die komische Kraft, die sich mit so anziehender Behaglichkeit gehen läßt, das derbe Salz in der Satire und, wir möchten fast sagen, die Naivetät, mit welcher das Ausgelassene und selbst das Obscöne gleichsam unwillkürlich und ohne Arg behandelt wird, als wäre es etwas Natürliches und Angemessenes. Die meisten derselben sind Intriguenstücke, ihr Inhalt ist irgend eine skandalöse Begebenheit in Rom, Venedig oder Florenz, worauf man damals mit besonderer Vorliebe Jagd machte, weil sich dabei die Eifersucht der Städte in boshaftem Spott Luft machen konnte, und die Intrigue dreht sich meist um einen einfältigen, durch seine Gier widerwärtigen Alten, der auf eine derbe Art betrogen wird. Der beste unter diesen Dichtern ist der Florentiner Francesco d'Ambra († 1559), welcher drei Komödien mit meisterhaft durchgeführter Intrigue geschrieben hat: il Furto, i Bernardi, worin vier Alte von verschiednem Charakter auftreten, und la Cofanaria. Der fruchtbare Cecchi muß hier auch noch einmal genannt werden, da von ihm noch fünf selbst erfundene oder über Vorfälle in Florenz, Pisa und Siena bearbeitete Komödien übrig sind[1]), unter welchen die komischste: l'Assiuolo, so zügellos ist, daß man jetzt schwer begreift, wie sie zur Aufführung kam; und doch ließ sie sich sogar Leo X. auf seiner Durchreise in Florenz aufführen (1515). Beide Dichter, Ambra und Cecchi, haben eine gemeinschaftliche Eigenschaft, welche ihrem Vaterland angehört, eine gewisse Feinheit und Grazie im

1) Cecchi schrieb außerdem noch 16 Komödien, die nie gedruckt wurden, und 60 Tragödien und geistliche Mysterien.

Dialogisiren und Scherzen, welche in der Weichheit und Biegsamkeit ihres Dialekts und besonders in dessen Reichthum an sprüchwörtlichen Redensarten seinen Grund hat. In der Anhäufung solcher Sprüchwörter besteht denn auch oft ihre ganze Komik, welche Art freilich bei den Florentinern ungemein beliebt war, aber auf den Fremden weniger Eindruck macht. In Venedig hatte der Aretiner durch die anscheinende Leichtigkeit seiner Arbeiten eine zahlreiche Schule gebildet, welche, angeregt durch die immer zunehmende Sittenverderbniß, durch das Beispiel und den Beifall der Großen und der Kirche, ihre Hauptstärke in das Obscöne setzte und dabei durch Regellosigkeit und Muthwillen sehr oft in die Kunstkomödie übersprang, die grade in dieser Zeit in Venedig durch eine ausgezeichnete Truppe blühte. Lodovico Dolce war der Hauptschüler des Aretiners, dem er in seinen drei Komödien: Ragazzo, Fabrizia und Ruffiano, in Hinsicht der Satire und der echten Komik lange nicht gleichkam, den er aber in Schmuz und Unanständigkeiten weit übertraf, wofür er in seinem Prolog zum Ragazzo eine merkwürdige Entschuldigung gibt. Sehr nahe an die Kunstkomödie streiften auch die Lustspiele, welche von den Mitgliedern der Akademie der Intronati in Siena verfaßt und aufgeführt wurden. Man weiß, wie in Siena schon die Akademie der Rozzi im vorhergehenden Jahrhundert ein großes Verdienst um das Aufkommen einer nationalen Komödie hatte. Die Intronati setzten ihr Werk fort, und eine ihrer Komödien: Gl' Inganni oder il Sacrifizio, ist schon aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Der Kunstkomödie nähern sich ihre Stücke nicht nur darin, daß ihre Satire eine politische, meist gegen die Spanier gerichtete ist, sondern auch in der äußern Form, indem sogar Personen in einem fremden Dialekt, z. B. dem neapolitanischen, und selbst in einer fremden Sprache reden. Der bemerkenswertheste unter diesen Akademikern ist der berühmte Gelehrte Alessandro Piccolomini, Erzbischof von Patras, dessen Amor costante beim Einzug des Kaisers Karl V. in Siena 1536 und Ortensia vor dem Großherzog Cosmus I. 1560 aufgeführt wurde. Ich führe den Grazzini oder Lasca nur noch an, weil er durch die Haltung seiner Komödien einen Uebergang zu denjenigen der Gelehrten bildet. Er schrieb sieben Stücke: Gelosia, Spiritata, Strega,

Sibilla, Parentati, Arzigogolo und Pinzochera, welche letztere ein Spott auf die Sekte der Beguinen ist, wie auch der Aretiner die Lutheraner verspottete. Er ist weniger ausgelassen und zügellos als die Vorigen, er befleißigt sich eines größern Anstands, der noch durch die toscanische Eleganz seiner Sprache erhöht wird. Aber sein Anstand zeigt sich nur in der äußern Sprache, während der Inhalt und die Intrigue denen der andern Komödien ziemlich gleich ist. Auch seine Stücke drehen sich meist um die Abenteuer eines albernen, gierigen, unzüchtigen Alten, der auf alle Art, durch muthwillige Streiche und Verkleidungen angeführt wird oder den Andern auf seine Unkosten in ihren unzüchtigen Absichten dienen muß. Zu solchem Inhalt hat der Aretiner eine derbe komische Kraft, eine treffende Satire, eine unerschöpfliche Lustigkeit in einem raschen Dialog entwickelt. In Grazzini's Stücken aber bemerken wir schon die Schwäche der gelehrten Dichter, indem er den Mangel jener Eigenschaften in einer künstlichen Rhetorik und breiten Geschwätzigkeit verbirgt, durch welche auch noch seine oft guten Späße verloren gehen.

Der Verfall der italienischen Komödie war entschieden, sobald die Gelehrten sich ihrer bemächtigten und sie natürlich von der Kunstkomödie in jeder Hinsicht entfernten. Wie im Trauerspiel, so verfehlten sie auch im Lustspiel aus mißverstandnem Enthusiasmus für die Alten gänzlich die Natur, die sie nie anders als aus den Schriften ihrer Klassiker kennen lernten. Sie gaben daher nur Nachahmungen der Alten, wobei aber die komische Kraft in einer seichten und langweiligen Rhetorik verschwindet. Sie glaubten das Höchste erreicht zu haben, wenn sie alle Kraft auf die äußere Form wendeten und diese noch eleganter als bei ihren lateinischen Mustern machten. Daher sehen wir bei ihnen die vielen wunderlichen Versuche in abwechselnden Formen und Versmaßen, während der Inhalt immer gleich langweilig bleibt. Da sich um diese Zeit ein oberster Gerichtshof über die Reinheit der Sprache, die Crusca, bildete, so scheinen die Meisten nur für die Ehre gearbeitet zu haben, von dieser Akademie als Muster in Sprache und Styl erklärt zu werden, was sie allerdings auch waren. Wie wenig aber diese Crusca ihre Aufgabe verstand und wie schädlich sie dadurch für die Richtung der italienischen Literatur wurde, zeigte sich gleich im Anfang, als sie sich auch ein

entscheidendes Urtheil über den poetischen Werth der Gedichte anmaßte und dasselbe bloß nach dem sprachlichen bestimmte, so daß alle langweiligen und werthlosen, aber mit toscanischer Reinheit geschriebnen Komödien in ihre Sammlung des Teatro comico fiorentino aufgenommen sind, während die Mandragola des Machiavelli (vom Aretiner gar nicht zu reden) davon ausgeschlossen ist. Der Gelehrte, Ercole Bentivoglio († 1572) schrieb zu Ferrara zwei Komödien: il Fantasma, nach der Mostellaria des Plautus, und il Geloso, von welchen weiter nichts als die Reinheit des Styls zu loben ist. Auch der trockne Grammatiker und Kritiker Lionardo Salviati, der Stifter der Crusca und der erbitterte Feind des Tasso, beschäftigte sich mit der Bühne und schrieb zwei Lustspiele: la Spina, in Prosa, und il Granchio, in Versen. Von dem letztern soll der Anfang in der Note mitgetheilt werden, um zu zeigen, wie in dem Schwall von Worten über ganz unbedeutende Dinge die Hauptsache unterging[1]). Der schon bei dem Epos und Trauerspiel erwähnte

---

1) Atto I, Scena I.

Granchio. Duti e' me ne duole; e s'io pensassi,
Che l'interesse della vicinanza
Nostra, senza altro, appresso di voi fosse
Di quella stima, che ell' è appresso
Di me, e di molti altri ch'io conosco;
Io m'assicurerei a ogni modo
Di chiedervi il perchè, senza temere
D'esser perciò da voi tenuto punto
Prosuntuoso: e questo non per altro,
Che per prestarvi, là dov' io potessi,
O ajuto, o consiglio, o per lo manco
Consolazione e conforto.

Duti. Anzi
Ti dico, Granchio, che senza il legame
Della vicinità, del quale io tenni
Sempre gran conto, potresti tu sempre,
Sì fatto mi si mostrano le tue
Parole amorevoli, non che
Cercar d'allegerirmi, e di giovarmi,
Come tu fai, mai aggravarmi senza
Rispetto in ogni tua occorrenza.
Tu sai che agli afflitti non può mai

Trissino, der eine beharrliche Leidenschaft hatte, die italienische Literatur ganz nach der antiken zu formen, versuchte dies auch im Lustspiel. Er ahmte die so oft verarbeiteten Menächmen in seinen Simillimi nach, und während er die Hauptsache, die Lebhaftigkeit und komische Kraft des plautinischen Lustspiels aus dem seinigen wegließ, führte er den griechischen Chor ein, ist aber mit diesem Versuch ganz vereinzelt geblieben. Alamanni brachte in seiner Flora eine andre Veränderung an, die ebenso nur auf das Aeußere ging, womit er ebenso das wahre Wesen der Komödie getroffen zu haben glaubte, und womit er ebenso wenig Glück machte. Ariost und einige Andere nach ihm hatten ihre Stücke in versi sdruccioli geschrieben. Alamanni wandte auch die sdruccioli an, aber in 16silbigen Versen, in welcher unausstehlichen Länge sich das Ohr und das Verständniß verliert[1]). Nicht viel glücklicher waren die beiden in andrer Hinsicht sehr verdienstvollen Gelehrten, Varchi mit seiner sehr anständigen Komödie la Suocera, und Annibal Caro mit seinen Straccioni.

Zum Schluß führe ich aus der unendlichen Reihe von Lustspieldichtern, die sich bei Quadrio verzeichnet finden, noch zwei an, die sich, jeder auf eine besondere Art auszeichnen. Giambattista Guarini, der Dichter des Pastor Fido, schrieb auch eine Komödie, l'Idropica, in welcher die Hauptperson, ein junges Mädchen, in dem ganzen Stück nur ein einziges Mal in einer kurzen Scene auf der Bühne erscheint, als sie aus einem Haus in das andre getragen wird. Ihre Wassersucht, die allerdings ein uninteressanter Gegenstand für ein Schauspiel wäre,

---

Avvenir cosa che dimuisca
Lor più la noja, che l'avere qualche
Volta con chi sfogare le sue cure
E con chi consigliarsi sopra. Ma
Per non ispender più tempo in parole, etc.

1) Der Anfang seiner Flora lautet:
E' mi conviene ogni mese com' or venire a rendere
I miei conti di Villa a Simone, il qual sempre dubita,
Che tutti i fattor, ch' hanno le sue faccende in man, il rubino:
Degli altri non vo' io dir, ma di me, so ben ch'ingannasi
Avendogli fino a un soldo fatto sempre il debito.

ist auch eigentlich gar keine wirkliche, sondern nur vermeintlich, und der unregelmäßige Umfang ihres Leibes rührt von einer andern Ursache her. Hieraus kann man auf den Charakter des ganzen Stücks schließen. Der Andre ist der berühmte Philosoph Giordano Bruno aus Nola bei Neapel, der sein ganzes Leben lang gegen den Aberglauben zu Felde zog und zu diesem Zweck eins seiner Hauptwerke, die vortreffliche Allegorie Spaccio della bestia trionfante[1]) geschrieben hat, und der wegen seiner Bemühungen, unter den Geistern aufzuräumen und Dummheit und Irrthum zu vertreiben, in Rom 1600 als Ketzer und Atheist verbrannt wurde. Auch sein Lustspiel il Candelaio ging aus seinem tiefen Abscheu gegen den Aberglauben hervor, und es werden darin die, welche ihm verfallen waren, sowie die, welche ihn zu Betrügereien benutzten, besonders die Negromanten und Alchymisten gebrandmarkt. Das Lustspiel ist ganz im Geschmack und mit der Ausgelassenheit der Zeit geschrieben und keineswegs ärger als die vielen andern; das wegwerfende Urtheil über dasselbe kann daher nur entweder aus einseitiger Orthodoxie oder daher rühren, daß man diese Komödie mit den übrigen ernsten und tiefsinnigen Werken des Philosophen vergleicht, bei welchen sie sich allerdings fremdartig ausnimmt. Allein derselbe Tiefsinn offenbart sich auch in diesem höchst satirischen Werk, und er verhinderte augenscheinlich den so witzigen als phantasievollen Dichter und trefflichen Beobachter, seiner Komödie die leichte Lustigkeit zu geben, die die aretinischen Stücke so auszeichnet. — Von Einigen wird dem Torquato Tasso die Komödie Gli' Intrighi d'Amore zugeschrieben, welche im J. 1598 in Caprarola von den Akademikern dieser Stadt in Gegenwart des Kardinals Odoardo Farnese aufgeführt wurde. Napoli Signorelli glaubt deßwegen, daß sie von Tasso sei, weil darin eine Person im neapolitanischen Dialekt spricht, und Tasso in der Gegend von Neapel geboren sei und später dort zuweilen

1) Spaccio della Bestia trionfante, proposto da Giove, effettuato dal Conseglio, revelato da Mercurio, recitato da Sophia, udito da Saulino, registrato da Nolano, diviso in tre dialoghi, subdivisi in tre parti. Paris 1584. Der Candelaio findet sich in dem von Fleischer 1829 herausgegebnen Teatro classico italiano.

gelebt habe. Dieser Grund ist an sich sehr unwesentlich; auch wurde Tasso nur bis zum zehnten Jahre dort erzogen, und wenn er später hinkam, so war dies in einer Stimmung, worin er keine Caricaturen und Späße sammeln konnte. Jedenfalls müßte sie ein Werk seiner Jugend gewesen sein, wo er doch vom neapolitanischen Dialekt wenig mehr wissen konnte. Und was wieder dies unwahrscheinlich macht, ist, daß es dann gar nicht in Ferrara aufgeführt wurde, daß in seinen Briefen, worin er soviel von der Sammlung seiner Werke, seiner Gerusalemme, seinen Sonetten und Dialogen, seinem Torrismondo spricht, nichts davon vorkommt, dann die ganze Art der Aufführung, die spielenden Akademiker und der zusehende Kardinal, mit Tasso nie in Verbindung stand. Daher erklären sich wichtige Stimmen gegen eine solche Meinung. Baruffaldi und Bottari zweifeln, daß die Komödie von Tasso sei, der Biograph Manso leugnet es durchaus, und Serassi erklärt sie für ein Werk des Antonio Liberati aus Caprarola, der jedenfalls den Prolog und die Intermedii gemacht hat.

Die strenge und ängstliche Form der gelehrten Komödie rief ein anderes Extrem hervor, die romantische Tragikomödie, die dem eigentlichen italienischen Lustspiel so fremd war, als die erstere, und zum Verfall derselben eben so viel beigetragen hat. Durch die Eroberung Neapels durch die Spanier traten sich beide Nationen beträchtlich näher, was schon durch die häufigen Kriege in der Lombardei vorbereitet worden war; es entstanden viele Berührungspunkte zwischen beiden und ein lebhafter Austausch der erworbnen geistigen Schätze. In beiden Nationen machte sich zu dieser Zeit das Bewußtsein gegenüber den andern Völkern besonders geltend, in beiden regte sich ein gewisser Stolz; bei den Spaniern auf ihre große Thatkraft, auf die ungeheuern erfolgreichen Anstrengungen, womit sie die furchtbaren Araber aus ihrem Lande verdrängt, sich in einem andern Welttheil unermeßliche Reiche unterworfen und in der europäischen Politik eine Achtung gebietende Stellung erworben hatten. Die Italiener waren stolz auf ihren Vorrang in der geistigen Bildung und ihre hohen Kunstleistungen; dabei bemerkten sie indessen nie ohne Bitterkeit das politische und kriegerische Uebergewicht der andern Völker, und ihr durch die Eroberung von Neapel tief

verletztes Nationalgefühl machte sich in den Komödien und Satiren durch Verspottung des spanischen Stolzes Luft, was noch weit mehr und bitterer nach der Plünderung Roms geschah. Aber während die Spanier, von ihrer Isolirtheit begünstigt, das Volksthümliche unter sich ganz ausbildeten, war Italien von jeher ein wahrer Markt aller Völker, und während die Spanier bei der nähern Berührung beider Völker die höhere Kunstbildung der Italiener nur dazu benutzten, das Volksthümliche in ihrer Dichtung mehr zu veredeln, war bei den Italienern der Anfang eines nationalen Aufschwungs durch die Einmischung so vieler Völker und besonders durch die aller nationalen Entwicklung feindliche Kirche bald vernichtet und zeigte sich höchstens in der Kunstform und dem äußern Charakter ihrer poetischen Werke. Wie sie im Epos die spanischen und französischen Romanzen ausarbeiteten, in der Tragödie in Nachahmungen und Bearbeitungen lateinischer und griechischer Muster und Stoffe unter der Herrschaft des Aristoteles untergingen, so hatten sie leider auch nicht die Kraft, ihre nationale und echt komische Kunstkomödie auszubilden, durch Mäßigung der ausschweifenden Lustigkeit und Regelung der Intrigue zu veredeln und so ein Nationaltheater zu bilden, das bei dem allgemeinen Enthusiasmus in Italien für diesen Kunstzweig und der großen Aufmerksamkeit der Nation auf die Leistungen in demselben, eine auch im Ausland anerkannte Höhe erreicht hätte. Aber was sich aus dem innersten Schooß des Nationallebens und durch Nationalkraft herausbilden muß, das keimte nicht ursprünglich in Italien, sondern wurde als fremde Pflanze dorthin gebracht, oder, wenn es da keimte, ward es bald durch fremde Pfropfreiser gestört und verändert. Was der Kunstkomödie nach den Reaktionen der Gelehrten noch an Bildungskraft geblieben war, das verdarb die von den Spaniern herübergeholte romantische Tragikomödie. Die Vermischung des Tragischen und Komischen, Rührenden und Lächerlichen ist von Anfang an der Hauptcharakter der spanischen Komödie gewesen, wahrscheinlich durch die Mysterien und Moralitäten entstanden und in den spätern Autos noch beibehalten worden; daher die Tragikomödie in Spanien im 16. Jahrhundert gar keine besondere Gattung ausmachte. In Italien aber mußte sie durch ihre Excentricität und Vernachlässigung aller strengen

Gesetze der Einheit von dem bisher Gewöhnlichen sehr abstechen. Da indessen die Italiener durch die Bekanntschaft mit der spanischen Sprache, die im Anfang des 16. Jahrhunderts unter den Vornehmen Modesprache geworden war, durch die Bearbeitung der spanischen Romanzen und durch ihre eignen romantischen Epen an das Abenteuerliche und Excentrische gewöhnt waren, so ist die Aufnahme der Tragikomödien, die bei vielen spanischen Dichtern jener Zeit, wie Gil Vicente, oft nichts anders als dialogisirte, das ganze Leben eines Menschen begreifende und mit reichem Aufwand von Allegorien, Mythologie und Zauberei ausgestattete Novellen sind, nicht zu verwundern, und der Geschmack an denselben zeigt sich auch sehr oft an den Dichtern regelmäßiger italienischer Komödien, die ebenfalls ganze Novellen dramatisirten. Das meiste Aufsehen machte die Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea, die zuerst 1500 zu Salamanca erschien (aber nicht als die erste Tragikomödie der Spanier), ein Mittelding zwischen Drama und Roman in 21 Akten. Der erstaunliche Beifall, womit sie aufgenommen wurde, erstreckte sich nicht allein auf Spanien, sondern auch auf Frankreich und Italien, und war in dem letztern Lande wol eben so groß. Denn sie wurde 1538 in Genua und bis 1556 fünfmal in Venedig neu aufgelegt. Doch in Uebersetzungen wurde sie auch den des Spanischen unkundigen Italienern schon viel früher bekannt; denn schon 1505 wurde sie in Venedig, im folgenden Jahre in Rom, und zwischen 1515 und 1541 achtmal in Mailand übersetzt. Noch mehr mochte wol zur Einführung der Tragikomödie beitragen der spanische Komödiendichter Torres Naharro, der fast sein ganzes Leben in Italien, besonders in Rom unter Leo X. und in Neapel, zubrachte und 1517 in Rom seine Sammlung Propaladia herausgab, aus welcher viele Schauspiele in Italien aufgeführt wurden.

Als einen der frühsten Versuche, die romantische Excentricität in die italienische Komödie einzuführen, muß man neben der schon früher erwähnten Virginia des Bernardo Accolti auch das Lustspiel I tre Tiranni von Ricchi, eine Allegorie von des Dichters eigner Erfindung, ansehen, während die Virginia nach einer Novelle des Boccaccio gearbeitet ist. Die Tre tiranni wurden zu Bologna 1529 vor Karl V. und Clemens VII. aufgeführt.

Das Gesetz der Einheit ist darin ganz bei Seite gelassen, und unter Anderm pilgert ein Schauspieler mitten im Drama nach S. Jacop in Galizien und kommt zurück, ehe das Stück beendigt ist. Diese ganz neue Behandlung empfiehlt der Verfasser als Reform, und sagt, es sei nun Zeit, die Methode der Lateiner und Griechen zu verlassen; die Sitten, Gesetze und Gebräuche seiner Zeit seien von jenen so verschieden geworden, daß er eine Umwandlung der neuen Komödie für erlaubt und nothwendig halte und daher der Handlung in der seinigen die Dauer von einem Jahr und gewisse Formen gegeben habe, welche die Alten noch nicht angewendet hätten. Um diesem neuen System mehr Ansehen zu geben, ließ er es von Merkur in dem Prolog auseinander setzen. Viele wurden auch so überzeugt, daß sie seine Komödie als das Muster für alle neuern aufstellten (Riccoboni, Hist. du théâtre ital. p. 182).

Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts war die nationale Kraft der Italiener, die seit Lorenz von Medici in der Kunst einen so glücklichen Aufschwung genommen hatte, schon gebrochen, welcher Wendepunkt mit dem Sieg der Kirche bezeichnet wird. Wir sehen dies an allen Kunstzweigen und in der Komödie besonders daran, daß man in ihr wie in vielen andern Dichtungsarten das Wesen in der äußern Form suchte und nur von Außen daran arbeitete. So blieb die Kunstkomödie ohne weitere Ausbildung sich selbst überlassen und sank immer mehr, während einerseits die Gelehrten wunderliche Formen versuchten und den Geist aus ihren Lustspielen verbannten, andrerseits die romantische und abenteuerliche Komödie mit mehr Interesse aufgenommen wurde. Der Geschmack an den letztern faßte freilich langsam und erst gegen Ende des Jahrhunderts Wurzel. Zu dieser Zeit, 1582, trat Raffaelle Borghini mit einer Monstruosität voll außerordentlicher Ereignisse und großer Gefahren und Schrecken hervor. Sie hat den Titel: la Donna costante. Elfenice ist in Aristide verliebt, der wegen eines Vergehens aus dem Vaterland verbannt ist; sie soll aber nach dem Befehl ihres Vaters einen Andern heirathen. Um sich ihrem Geliebten zu erhalten, nimmt sie einen Schlaftrunk, und mit Hülfe ihres Arztes wird sie als todt begraben. Bald darauf wird sie aber heimlich aus dem Grabe befreit, verkleidet sich als Mann und will nach Lyon

gehen, wo sie ihren Geliebten wußte. Sie findet ihn aber schon in Bologna, und während sich beide des Wiedersehens freuen, wird Aristide erkannt und gefangen gesetzt. Elfenice nimmt wieder Frauenkleider, will zum Gouverneur der Stadt eilen, ihm ihr Verhältniß zu Aristide eingestehen und dessen Freiheit erlangen oder sich tödten. Während sie so außer sich, einen Dolch in der Hand, durch die Straßen läuft, begegnet sie einen Trupp Sbirren, welche einen jungen Menschen zum Galgen führen. Dies ist ihr eigner Bruder Milziade, der mit einer Strickleiter vor den Fenstern seiner Geliebten war erwischt worden, und um ihre Ehre zu retten, ausgesagt hatte, er habe in dem Haus stehlen wollen. Die Sbirren laufen beim Anblick der Todtgeglaubten, die sie den Tag vorher hatten begraben sehen, erschreckt davon. Auch Milziade läuft weg, Teodelinde, seine Geliebte, begegnet ihm, löst seine Bande und führt ihn mit sich nach Haus. Ihre Mutter, die des Milziade Familie tödtlich haßt, sieht durch das Schlüsselloch die Umarmung der Liebenden und eilt zu ihrem Mann, um ihn zu bewegen blutige Rache zu nehmen. Aber die beiden werden mit Hülfe der Amme, der Elfenice und des Arztes, zu dem sie geflüchtet sind, gerettet. Der Gouverneur erfährt die Geschichte, stiftet eine doppelte Heirath und dadurch den Frieden zwischen den Familien. Die ganze Komödie ist angefüllt mit akademischen und pedantischen Reden, Geschichten, Lehren und Versen, die der Diener Lucilio, der Arzt Erosistrato und der Parasit Edace zum Besten geben. Dabei sind nach dem Beispiel vieler andern Komödien sechs Zwischenspiele mit Musik und Gesang. Das erste dient als Einleitung vor dem Prolog; auf dem Parnaß singen die Musen 14 Verse. Die andern sind am Ende jedes Aktes. In dem zweiten singt der Schlaf in seiner Höhle mit der Iris zwei Strophen. Im dritten singt Ceres auf ihrem Wagen sitzend auf einer Wiese zwei Oktaven. Im vierten erscheint die Roma auf einem Triumphwagen, vor welchem die unterworfnen Provinzen in Fesseln gehen; die Roma singt eine Strophe über ihre Siege, auf welche die Provinzen antworten. Im fünften erscheint die Roma selbst gefesselt vor einem Triumphwagen, auf welchem Alarich, Genserich, Ricimer, Totila, Narses und Bourbon, General Karls V. sitzen; sie singen eine Canzone, deren Hauptinhalt in dem Vers liegt: Quella che il Mondo

vinse abbiamo vinta, — worauf die Klage der Roma in zwei Oktaven folgt, welche schließen:

Già vinsi il mondo, or servo a gente vile,
Come fortuna va cangiando stile.

Im letzten Zwischenspiel kommen endlich aus der Hölle Pluto mit Proserpina, aus dem Meer Neptun mit Thetis, vom Himmel Juno mit Jupiter, Venus mit Vulkan und Cupido, welche alle zusammen singen und ein Ballet aufführen. — Im folgenden Jahr verfaßte Borghini ein ähnliches Stück, l'Amante furioso. Der vorzüglichste seiner Nachfolger in diesem Jahrhundert war Sforza degli Oddi aus Perugia († 1610), der wo möglich das Abenteuerliche in seinen Komödien noch übertrieb. Seine zwei hierher gehörenden Stücke sind: Erophilomachia oder Duello d'Amore e d'Amicizia und la Prigione d'Amore, welche letzere ungefähr denselben Gegenstand behandelt wie Schillers Ballade: die Bürgschaft.

War diese Tragikomödie bei dem guten Weg, den das Lustspiel in Italien im Anfang genommen hatte, schon ein Vorbote der Schwäche, so zeigte sich diese noch deutlicher in der erstaunlichen Vorliebe, womit eine andere Abart des Dramas, das Hirtendrama, gepflegt und aufgenommen wurde. Allegorie, Sonett, Beschreibung ländlicher Gegenstände und Empfindungen, Idyllen und Hirtendramen gingen neben einander und wurden, so kraftlos sie waren, in der Form zur höchsten Vollkommenheit gebracht. Die Italiener gelangten auf zwei Wegen zu ihrer Hirtenkomödie. Der erste nahm wie bei allen christlichen Völkern seinen Ursprung in den Allegorien und Mysterien der geistlichen Poesie des Mittelalters, welche besonders in Spanien selbst noch neben den sehr ausgebildeten Tragödien und Komödien fortdauerten und dort von den ersten Dichtern mit großer Vorliebe bearbeitet wurden. In Spanien, mit welchem Land Süditalien ja seit dem 13. Jahrhundert in Verbindung war, läßt sich am besten die allmälige Entwicklung der Hirtendramen aus den kirchlichen Spielen erkennen, und zwar sogar an dem Entwicklungsgang eines einzigen Dichters. Das dramatische Auftreten der Hirten ist überhaupt in der christlichen Kirche sehr alt; die Hirten spielten eine Hauptrolle in den Darstellungen der Geburt Christi, und sehr früh schon wurden Weihnachten durch,

freilich noch rohe und unvollkommne Hirtendramen gefeiert. So ward der Gruß der Engel an die Hirten in Spanien schon im 13. Jahrhundert dramatisch dargestellt. Von da an dichtete man fortwährend dramatische Eklogen auf die Geburt Christi, die am Weihnachtsabend in den Pallästen der Großen aufgeführt wurden. Sie bestanden erst nur aus einfachen Gesprächen mit Gesang von Hirten. Encina, einer der ersten spanischen Dramatiker, war auch der erste, der diesen Eklogen (am Ende des 15. Jahrhunderts) eine gewisse Kunstform gab. Derselbe Dichter führte nun auch diese Dramen bis zu der Form durch, welche von den Italienern nachher ständig beibehalten und ausgebildet wurde. Er dichtete Hirtendramen auch zur Feier der Passion in der Charwoche. Dann verlangte der Geschmack wie bei den Mysterien neben den religiösen Eklogen auch Hirtenpossen für den Carneval. Zuletzt kam auch Handlung und Intrigue dazu, theils ernst, theils possenhaft, und noch später wurden auch heidnische Götter eingeführt. Dieser ganze Gang findet sich in Encina's Hirtendramen schon vor 1496, und wir sind wol um so mehr berechtigt, diesen Entwicklungsgang in Spanien aufzusuchen, als in dem vollendetsten italienischen Kunstwerk dieser Gattung, in dem Aminta des Tasso, sehr Vieles, wie z. B. der Monolog des Amor, worin er seine Macht schildert, an den Dichter Encina erinnert, der über ein halbes Jahrhundert vor Tasso dichtete.

Aber auch der weltliche Weg führte die Italiener ganz natürlich zum Hirtendrama. Süditalien war seit den ältesten Zeiten das Land, wo die Idylle besonders gepflegt wurde. Wenn aber diese Pflege der Idylle im Alterthum eine Folge des tiefen Friedens und des einfachen Naturlebens war, so entstand sie in der spätern christlichen Zeit unstreitig aus einem gewissen Gegensatz, indem die ermüdende Folge der Handlungen, der Strom der aufregenden Begebenheiten eine Sehnsucht nach der Ruhe des Zustandes, nach dem sanften Genuß des Herzens erweckte, indem das heiße Blut, der Wechsel der Leidenschaften, die Plage des Luxus und der Convenienz, das Getümmel des Kriegs und der politischen Veränderungen grade die Schilderungen des stillen zwangslosen Gefühlslebens, der ländlichen Ruhe, der gemäßigten Empfindungen besonders angenehm machten. So war die Idylle in Süditalien nicht nur durch die Natur, sondern auch durch

diesen nothwendigen Gegensatz begünstigt; denn kein Land war mehr Veränderungen in Herrschaft und Politik und mehr Wechsel der Eroberungen ausgesetzt als Süditalien. So kam auch in Spanien unter den ungeheuern Kämpfen gegen die Mauren das Hirtendrama und der Hirtenroman in Blüte, so auch in Deutschland während des 30jährigen Kriegs, in Frankreich unter Ludwig **XIII.** und **XIV.** In Italien wurde die Idylle schon im 14. Jahrhundert populärer, als sie aus dem lateinischen Gewand in die Muttersprache heraustrat, und Boccaccio gab ihr eine Form (Verbindung mehrerer Eklogen durch einen Roman), die später vielfach ausgebildet wurde. Was aber anfangs durch den Gegensatz in Italien hervorgerufen war und, aus einem natürlichen Kunsttrieb behandelt, in den Schranken der Kunst hielt, das ward später aus Weichlichkeit und Schwäche, aus einem wahren Trieb, alle Kraftanstrengungen und großen Unternehmungen von sich zu weisen, aus Hinneigung zum Rhetorischen, Subtilen, zur Allegorie und zum Musikalischen bis zur Uebertreibung gepflegt, und Eklogen schossen fast so häufig auf als Sonette. Es ist mir kein Zweifel, daß diese Vorliebe für die Idyllenform mit der politischen, religiösen und socialen Schwäche Italiens zusammenhängt. Mit der abnehmenden Kraft verlor man aber auch das wahre Wesen dieser sowie aller andern Dichtungsarten aus dem Auge; man hielt sich, wie das überhaupt den Italienern eigen ist, an die Form, und künstelte an dieser so lange herum, bis sie zu allem andern, nur nicht zur eigentlichen Ekloge dienen konnte. Man schrieb Schäfersonette, man erweiterte die Form bis zu Schäferromanen und sogar bis zu epischen Hirtengedichten, man dramatisirte die Schäferei, man gebrauchte die Eklogen durch Herbeiziehung der Allegorien aus der ältern Zeit zu Empfehlungs- und Danksagungsbriefen, zu Lobreden und Schmeicheleien, zur Feier historischer Begebenheiten oder zur Trauer über den Tod oder andre Unfälle seiner Freunde. Auf die Spitze wurde dann dieser allegorisirende Wahnsinn im 17. Jahrhundert getrieben durch die Gründung der arkadischen Schäferakademie in Rom, in welcher Dichter und ernste Gelehrte unter Schäfernamen auftraten und wissenschaftliche Materien behandelten.

Nachdem Boccaccio der italienischen Idylle die Bahn gebrochen hatte, sehen wir im 15. Jahrhundert den Geschmack an

dieser weichlichen Dichtung in einer Zeit voll Unruhe und Gährung ungemein zunehmen, und zwar so, daß selbst die epischen Dichter sich oft in den zartesten Schilderungen ländlicher Ruhe gefielen. Sonst finden sich bei ihnen keine besondern Bearbeitungen von Eklogen, sondern bei den Sonettendichtern Bernardo Pulci, Serafino von Aquila, Beninvieni und Tibaldeo, und, was bemerkenswerth ist, grade bei solchen, in welchen das erwachende Nationalgefühl anfing so lebendig zu werden, daß sie sich in Volksliedern versuchten. Die Idyllen des Tibaldeo erlebten zwölf Auflagen in kurzer Zeit, und hiermit war diese Dichtungsart unter die von der Nation bevorzugten aufgenommen. Gleich darauf ward sie denn auch zu ihrer relativ höchsten Blüte gebracht durch den Neapolitaner Jacopo Sanazzaro (geb. 1458). Dieser Mann, welchem die sogenannte petrarchische Liebe, die Andacht und ein ungestörter Friede drei Lebensbedürfnisse waren, trieb sich fast sein ganzes Leben in sanften Empfindungen herum; so lange seine Geliebte noch lebte, feierte er sie in Elegien nnd Eklogen, nach ihrem Tod trauerte er in Eklogen, schrieb ein religiöses Gedicht De partu Virginis, über die Mysterien der Incarnation, in 3 Gesängen, und brachte die letzten Jahre seines Lebens in beständigen Andachtsübungen in einer Kapelle zu, die er auf seinem eignen Gut der Jungfrau Maria zu Ehren erbaute und wo er sich begraben ließ. Ein solcher Geist war freilich zur Idylle sehr glücklich gestimmt, und in seiner Arcadia, welcher schon die wundervoll zarte und ausgebildete Sprache einen eigenthümlichen Reiz gibt, hat er in vielen Stellen die altklassische, echtidyllische Einfachheit und Naturwahrheit erreicht, während auch viele Bilder mit ihrer Wärme und Lieblichkeit unstreitig dem Engländer Thomson in seinen Seasons zum Vorbild gedient haben. Doch erkennen wir auch in seinen Eklogen die Schwäche der Zeit, die das wahre Wesen einer Dichtungsart nicht zu durchdringen, nicht selbständig zu erhalten vermochte, die ihre Produktionen nicht, weil sie von ihrem Gegenstand ganz erfüllt war, von Innen herausschuf, sondern sich äußerlich bildend daran machte, daher sich meistens an der Form aufhielt und unter dem Einfluß äußerer Beziehungen blieb. Sanazzaro's Arcadia, welche aus 12 Eklogen in Versen besteht, die durch einen (später gedichteten) dürftigen Roman in Prosa zu einem zusam-

menhängenden Gemälde verbunden sind, hat noch den Vortheil vor andern derartigen voraus, daß die Allegorien und fremdartigen Beziehungen darin der Natur der Idylle weniger Eintrag thun. Denn sie gibt unter dem Bild der Leiden und Freuden der Schäfer einen Abschnitt seines eignen in sanften Neigungen, beschränktem stillen Kreis- und Andacht hingebrachten Lebens, und schildert darin nach einander unter fremden Hirtennamen seine erste Liebe, die Grausamkeit seiner Fillis, seine Wanderungen, seine Sehnsucht und sein Unglück, beweint den Tod seiner Mutter und seiner geliebten Hirtin und eifert oft gegen die verdorbnen Sitten seiner Zeit.

Welchen Eindruck Sanazzar's Arkadien machte und wie sehr schon die ganze Richtung der Zeit zu solchen weichlichen Dichtungen stimmte, beweisen nicht nur die mehr als 60 Auflagen, welche dieselbe nur in dem 16. Jahrhundert erlebte, sondern auch die unendliche Menge von Nachahmern, unter welchen sich die Namen der gefeiertsten Dichter befinden. Bei den eigentlichen trocknen Nachahmungen eines Guidalotto, Ascanio Botta, Matteo di San Martino wird sich Niemand mehr aufhalten wollen. Man entfernte sich aber bei weiterer Verarbeitung immer mehr von der Natur der Idylle, hielt höchstens noch an der äußern Form derselben, den Hirtennamen und Hirtengesprächen, fest, legte aber diesen, wie man denn überhaupt damals für die Allegorie schwärmte, ganz fremdartige, politische oder sociale Beziehungen unter, so daß nun diese allegorischen Idyllen zu allem Möglichen zu brauchen waren, zu Fest- und Trauergedichten, Lobreden und Schmeicheleien und selbst zu gelehrten Streitigkeiten. So floß die Idylle einestheils mit der Lyrik zusammen, die ja auch Schäfersonette aufzuweisen hat, anderntheils auf eine widerliche Art mit dem Epos und Drama. Schon Beninvieni's Eklogen sind reine Allegorien und unter seinen Schäfern damals lebende historische Personen verborgen. Von dieser subtilen Manier, die dem Scharfsinn einige Beschäftigung gab, kam man dann später nicht wieder ab. Alamanni schrieb 14 solche allegorische Eklogen; in den zwei erstern betrauert er den Tod des Cosimo Rucellai, Neffen des Dichters gleiches Namens, die meisten andern enthalten politische Beziehungen, besonders ergehen sich die Schäfer in Wehklagen über den Untergang der Republik

Florenz. Auf diese Art war es leicht, sich in dieser Dichtart den Ruf der Fruchtbarkeit zu verschaffen. Girolamo Muzio aus Padua schrieb gar 35 Eklogen, und daß diese Gattung zu seiner allgemeinen Richtung als Dichter paßte, bewies er dadurch, daß er neben ihr auch noch die lyrische und didaktische Poesie und die poetische Epistel bearbeitete. Seine Eklogen hat er in Bücher eingetheilt, und jedes Buch hat eine besondere Bedeutung: in dem einen drücken seine Schäfer das Lob der Tullia von Aragonien aus, im andern das des Marchese von Pescara, in andern das Lob anderer Gönner oder seine Betrübniß über den Tod einiger Patrone oder seiner Geliebten. Die poetische Schwäche und Formherrschaft zeigte sich dann noch mehr an der wunderlichen Eintheilung nach den redenden Personen, indem man Schiffereklogen (egloghe marittime), Fischereklogen (e. pescatorie), Jägereklogen (e. boschereccie), Schäfereklogen (e. pastorali) u. a. unterschied, obgleich die allegorischen Beziehungen die nämlichen blieben und es also ganz einerlei war, ob die historischen Personen unter den Masken von Fischern oder Schiffern versteckt waren. Natürlich entstand aber doch ein Streit über die eigentlichen Erfinder einer jeden dieser Abarten. Besonders waren die egloghe pescatorie beliebt, und in ihnen haben sich einige Dichter durch eine reinere Behandlung und durch Weglassung aller Nebenbeziehungen vortheilhaft ausgezeichnet, besonders in Neapel, wie Bernardo Tasso, Bernardino Rota, Lodovico Paterno, Cesare Capoccio, und in Venedig, wie Bernardino Baldi und der schon einmal genannte Schauspieler Andrea Calmo, welcher seine Fischer in venetianischem Dialekt reden ließ. Man ging aber später in der Formkünstelei sogar soweit, daß man einen Unterschied zwischen Ekloge und Idylle nach der Versart feststellte, und alle in einer und derselben Versart geschriebne derartigen Gedichte, sie mochten gereimt oder reimlos sein, Eklogen, aber alle in ungleichen Versen geschriebne Idyllen nannte (Quadrio, Storia e ragione d'ogni poesia Vol. II, Libr. 2. Crescimbeni, Storia della volg. poesia, Vol. I.). Doch dies streift schon an den gänzlichen Verfall der Poesie des 17. Jahrhunderts.

Bei solchen Vorgängen und vielartigen Bearbeitungen des Hirtengedichts war eben kein großer Sprung bis zur Entstehung

des Hirtendramas nothwendig. Dieses war eigentlich nur eine Erweiterung der Ekloge, wie Battista Guarini selbst sagt, und was den Erfindungsgeist der Italiener noch mehr nach dieser Richtung führen konnte, war wol der Gebrauch, bei festlichen Gelegenheiten in den Palästen der Großen Gedichte zur Unterhaltung der Gäste und Belobung der Gastgeber hersagen oder hersingen zu lassen. Statt der frühern Ballaten und Romanzen kleidete man nun bei der allgemeinen krankhaften Sehnsucht nach Arkadien die Schmeicheleien in Gespräche und kleine Handlungen idealer Schäfer. Bei den Italienern gehen die Veränderungen und Ausbildungen meistens nur an der äußern Gestalt vor, während der Kern und Charakter derselbe bleibt. Der Streit über den eigentlichen Erfinder dieser Dichtungsart ist daher eben so unnütz wie bei den Epen, Tragödien und Komödien. Spuren des Schäferdramas lassen sich verfolgen bis hinauf zu dem Orfeo des Poliziano und dem Cefalo des Correggio. Von beiden ist schon früher die Rede gewesen. Das erstere wurde in Mantua 1474, das andere in Ferrara 1487 vor dem Herzog Herkules I. aufgeführt. Beide waren Lob- und Festgedichte, keine eigentlichen Schäferdramen (den Cefalo wußte Correggio selbst nicht recht zu bestimmen), zeigen aber den Keim dazu sehr deutlich. Der Orfeo ist fast ganz in Ottaven geschrieben, und war also entweder zum Gesang bestimmt oder leitete seinen Ursprung aus Gesang; der erste Akt desselben ist aber eine vollständige Idylle. Nach diesen beiden Stücken scheinen nun die Italiener zu dem eigentlichen Hirtendrama auf mythologischem Weg gelangt zu sein. Denn die auf sie zunächst folgenden Werke, die meist nur aus ein paar zusammengereihten Scenen, zuweilen aber auch aus drei oder vier Akten bestanden, wie z. B. der Erbusto und die Filena des Giov. Agost. Cazza, haben einen mythologischen Charakter und schildern in ihren Terzinen oder Ottaven die Verhältnisse und Kämpfe zwischen Satyrn, Faunen, Nymphen und Schäfern. Uebrigens haben diese, nur etwas roher, schon ganz die äußere Gestalt der spätern echten Hirtendramen, die Prologe und Schlußchöre sind in Musik gesetzt und die Dialoge wechseln mit Gesang und Tanz ab. Das mythologische Element ist auch später nie ganz aus den Hirtendramen gewichen; es hatte schon einmal eine zu große Geltung

durch die idyllischen Muster des Theokrit und Virgil, dann war es wegen seines allegorischen Gebrauchs nicht nur sehr bequem zu den schmeichelhaften Beziehungen auf die Fürsten und Gönner, sondern auch schon längst in die musikalische und Festliteratur der Italiener eingeführt, wie man z. B. aus den Carnevalsliedern des Lorenzo de' Medici und des Machiavell sehen kann, und endlich war es sehr bequem, um die Neigung zum Wunderbaren, die auch im Epischen und selbst in der Tragödie mächtig hervorbrach, zu befriedigen. Daher liefen auch im 16. Jahrhundert neben den echten Hirtendramen noch immer mythologische Dramen her. Hierher gehört auch das ganz allegorische und selbst ans Didaktische streifende Drama la Cecaria des Neapolitaners Antonio Epicuro († 1555), welches seines matten Inhalts wegen hier gar keinen Platz verdiente, wenn es nicht zur Bezeichnung des Geschmacks wichtig wäre; denn es hat in dem 16. Jahrhundert allein sieben Auflagen erlebt. Die Fabel desselben ist ziemlich fad. Drei Liebhaber, jeder blind, der eine vor Alter, der andre aus Eifersucht, der dritte aus Liebe, erscheinen nach einander und halten lange Klagreden über ihr Schicksal. Dann begegnen sie sich und vergleichen ihre Zustände um die Wette, um zu sehen, wer am meisten zu beklagen ist. Nachdem sie sich etwas beruhigt, gehn sie einmüthig zum obersten Priester des Amor und klagen den Gott als Urheber ihres Unglücks an, das sie des Lebens überdrüssig gemacht hat. Der Priester vertheidigt seinen Gott, ermahnt die Blinden dessen Orakelspruch anzuhören, welcher lautet: Quel che a morir v'induce, Vi renderà la luce. Auf diesen Spruch kehren die drei Blinden zu ihren Weibern zurück und erhalten wirklich ihr Gesicht wieder. Fast die nämliche Fabel hat auch der Neapolitaner Tansillo in seinen Due Pellegrini behandelt, welches Drama zur Hochzeitsfeier des Don Garzia di Toledo in Messina 1529 mit großer Pracht aufgeführt wurde. Zwei verzweifelnde Liebhaber, die sich eben den Tod geben wollen, werden durch die Strafpredigt einer Dryas, die nachher von Engeln in den christlichen Himmel getragen wird, mit neuer Lust am Leben erfüllt. Eben so ist auch mehr ein Satyrspiel als ein Hirtendrama die Egle des Giambattista Giraldi Cinzio, welche vor dem Herzog Herkules II. in Ferrara von Studenten der Rechtsschule aufgeführt

wurde. Die Chöre waren von Antonio dal Cornetto in Musik gesetzt. Die Verwicklung der Fabel ist übrigens gar zu einfach. Die Egle verhilft den Faunen und Satyrn, die über die Sprödigkeit der Nymphen in Verzweiflung sind, durch eine List dazu, daß sie dieselben überfallen können; aber die Nymphen werden auf ihrer Flucht in Bäume, Quellen u. s. w. verwandelt.

Von dem ersten Versuch im eigentlichen Schäferdrama im 16. Jahrhundert, dem Tirsi des B. Castiglione (Urbino 1506), rede ich hier nur, weil man daran sieht, wie früh schon mit den ersten Graden der Ausbildung dieser Dichtungsart ihre Anwendung zu Schmeicheleien zusammenfällt. Wenn man auch den Orfeo des Polizian schon halb zu dieser Art rechnen kann, so sollte es fast scheinen, als habe sich das Schäferdrama aus diesem Bedürfniß der Dank- und Schmeichelreden der Dichter gegen ihre Patrone entwickelt und als habe man grade diese Dichtart wegen der Leichtigkeit der allegorischen Behandlung der Schäferwelt als die beste Form von fürstlichen Ehren- und Festgedichten gefunden. Das Hofleben hat wenigstens im 16. Jahrhundert einen großen Einfluß auf die italienische Poesie ausgeübt. Das Verhältniß zwischen den Fürsten und den Dichtern ist schon früher angedeutet worden, ebenso die Verpflichtung der letztern, ihre Gönner in ihren Gedichten zu verherrlichen. Man weiß, wie ängstlich die Fürsten über der Vollendung solcher Gedichte wachten; man sieht aus Ariost's, Tasso's, des Aretiners und Andrer Leben, wie wichtig die Dichter solche Lobeserhebungen machten und welchen Lohn sie davon erwarteten und oft auch erhielten. Solche Schmeicheleien und Complimente gegen die Fürsten wurden in allen Formen und Dichtarten, worin sich die echt italienische Natur besonders zeigte, in Komödien, Epen, didaktischen und lyrischen Gedichten, angebracht. Nachdem aber einmal die Lust am Drama herrschend geworden war, mußte nothwendig das Hirtendrama als die passendste Form hierzu erscheinen wegen der allegorischen Natur, zu welcher die Idylle herabgesunken war. Wir sehen daher in den meisten Pastoraldramen, daß Alles, was zum Drama eigentlich gehört, besonders Handlung, Schürzung und Lösung des Knotens, reine Nebensache ist, die Hauptgeschicklichkeit aber darin besteht, die Schmeichelei für den Hof auf eine möglichst ungezwungne Art anzubringen, und diese Complimente

erhielten dann noch durch äußere Pracht, Musik und Tänze einen besondern Nachdruck. So muß denn auch der Schäfer Tirsi des Castiglione als Fremder in das Thal von Urbino kommen, um sich von dem Ruhm der Nymphe, die hier regiert, und der Hirten in ihrem Gefolge belehren zu lassen. Unter dieser Allegorie erhält man eine bombastische Schilderung von dem Urbiner Hof und der berühmten Gelehrten an demselben, wie Accolti, Bembo und Andern.

In den mehr als zweihundert Hirtendramen, die seit dem 16. Jahrhundert geschrieben wurden, hielten sich die Dichter immer in dieser Sphäre auf, deren beide Extreme eine vorherrschende Lobpreisung oder ein Bestreben war, die Idylle möglichst rein aus der Allegorie herauszuarbeiten. Zwischen beiden Endpunkten schwebten Alle, nach dem einen oder andern mehr ausschweifend, und die besten in dieser Art suchten beide Zwecke in Vereinigung zu bringen. Diejenigen, welche sich mehr die Dramatisirung der Eklogen angelegen sein ließen, erfanden sich nun, um etwas Verwicklung und Aufenthalt in die Handlung zu bringen, zweierlei durch ihren Charakter unterschiedne Arten von Hirten, die pastori eroici und pastori comici, die nachher immer beibehalten wurden, nur daß man zuweilen, wie z. B. Tasso, statt der letztern auch Satyrn nahm. Die pastori eroici hatten gewöhnlich die empfindsamen, schmachtenden, oft auch tragischen Rollen, waren die Hauptpersonen bei den Liebeshändeln und hatten gelegentlich auch die Complimente gegen die Fürsten anzubringen. Die pastori comici waren die Störer der Liebe, hatten die Rolle der Boshaften, Eifersüchtigen, oft auch der anstößigen Spaßmacher; sie zettelten die Intrigue an und wurden zuletzt besiegt. Beiderlei Arten von Hirten kommen in Agostino Beccari's Sacrificio vor, welches als das erste regelmäßige Hirtendrama, favola pastorale, angegeben wird. Es wurde, mit der dazu gehörigen Musik von Alfonso dalla Viola, zuerst 1554 zu Ferrara aufgeführt und schildert die Liebe dreier Hirten und Nymphen und die Intriguen eines eifersüchtigen und zuletzt betrognen Satyrs. Einen ganz ähnlichen Inhalt haben auch die 1564 zu Ferrara aufgeführte Aretusa von Alb. Lollio und der Sfortunato von Agost. Argenti, in Florenz 1568 gegeben, zu welchen beiden auch Viola die Musik setzte.

Das am berühmtesten gewordne Hirtendrama ist der Aminta des Torquato Tasso. Aber weil er eben das Beste in dieser Gattung ist, so sieht man an ihm am deutlichsten, daß überhaupt aus der Gattung nichts Rechtes werden konnte, daß das Hirtengedicht unter den verkünstelnden Händen seine ganze Natur verloren hatte, und selbst ein Tasso vermochte nicht den Beweis zu liefern, daß aus solchem Stoff, wie er sich nach und nach unter diesem Namen zusammengefügt hatte, und in solcher Form sich ein echtes und reines Kunstwerk schaffen ließe. Der Aminta des Tasso leidet an demselben matten Gang, der allegorischen Spielerei, der Unnatur, der Vermengung von Ort und Zeit, Antik und Modern, Mythologie und Geschichte seiner Zeit und Umgebung wie alle andern Dramen auch. Der Aminta ist ein Enkel des Pan, also ganz aus der alten Welt gegriffen, sein Freund aber ist der Tirsi, unter welchem sich Tasso selbst darstellt. Die Sylvia ist die Enkelin des Flusses Po, also zugleich antik und modern, denn sie hat ein Verhältniß mit dem antiken Aminta und muß doch durch ihre Verwandtschaft mit dem Po an die neuesten Geschichten in Ferrara erinnern. Ueberhaupt lassen sich die ganze Umgegend dieser Stadt und der ganze Hof des Herzogs Alfonso aus der Scenerie und den Gesprächen leicht erkennen. Natürlich kann bei solchen allgemeinen und allegorischen Personen, die etwas ganz anders sind, als sie scheinen, von Charakterzeichnung nicht die Rede sein. Die hier auftretenden Hirten sind pastori eroici, aber als Hirten reden sie zu heldenmäßig, und als Helden haben sie einen zu beschränkten Gedankenkreis, und verschwenden viele hochtrabende Worte, die freilich ihre Anspielung auf das Hofleben enthalten sollen, und viele erhabne Gesinnung auf das einfache Leben der Schäferei.

Was dem Aminta die allgemeine Bewunderung erworben hat, ist die Lebhaftigkeit und Fülle der Empfindung, die über das Ganze ausgegossen ist und mehrere reizende Seelengemälde erzeugt hat. Wir haben Tasso schon früher kennen lernen als einen Geist, der sich ganz in der Gefühlswelt bewegte, sich meist von unklaren Gefühlen leiten und beherrschen ließ und dadurch zum Theil zuletzt in die unglücklichen Verhältnisse gerieth. Als er den Aminta dichtete, stand er noch in der vollen Blüte seiner Kraft, fern von aller krankhaften Ueberreizung, im Bewußtsein

der Bewunderung, die seine aus überströmendem Gefühl hervorgehenden Dichtungen überall erweckten, und, was für einen Schwärmer besonders anregend wirken mußte, er genoß das Glück der Bevorzugung bei dem schönen Geschlecht, das auf alle Dichter einen so großen Einfluß hatte. Diese glückliche Stimmung merkt man sehr leicht in dem Gedicht, schon im Allgemeinen an dem lyrischen Schwung, in dem das Ganze sich fortwährend bewegt, dann an den tiefen Griffen, die er zuweilen, wie in seiner Gerusalemme, in das menschliche Gemüth thut, an der Vorliebe, womit er die Gefühle und Neigungen nach allen Seiten in Bewegung setzt, und an der außerordentlichen Zartheit, womit das Alles behandelt ist. Es ist allerdings dabei nicht zu übersehen, daß er, wie in seiner Gerusalemme und wie dies leider bei den besten Dichtern des 16. Jahrhunderts der Fall war, die schönsten Stellen, worin die echte Natur idealisirt hervortritt, aus Theokrit, Moschus, Anakreon, Virgil, und andre auch aus italienischen Dichtern wie Speroni entlehnt hat. So ist die schöne Schilderung, welche Aminta von seiner mit Sylvia zugebrachten Kindheit, seiner Neigung und der List, womit er von ihr einen Kuß zu erhalten weiß, aus des Achilles Tatius Roman Klitophon und Leukippe entnommen. Aber Tasso hat hier wie Ariost eine besondre Kunst gezeigt, diese fremden Bilder zu nationalisiren, und gibt ihnen durch die Wärme und den romantischen Anstrich, den er aus seinem eignen schwärmerischen Gemüth dazu thut, einen erhöhten Reiz. Doch sehen wir auch schon im Aminta den krankhaften melancholischen Zug und die übergroße Empfindsamkeit, die auch Tasso's Epos vor allen übrigen unterscheidet. Es ist ihm nicht möglich, lachende, wenn auch sinnlich derbe Bilder zu geben, auch scheint ihm das Glück der Gegenliebe seiner Denkart nicht angemessen; er beschäftigt sich lieber mit dem Schmerz, mit dem unbefriedigten und dadurch immer ängstlicher gesteigerten Gefühl, und liebt es, seine Helden alle Grade der Liebespein durchleiden zu lassen. So erzählt auch (wir können nicht sagen: stellt dar, denn die ganze Handlung geht in Gesprächen und Erzählungen vor sich) sein Hirtendrama die Qualen der Liebe, die zuerst im Aminta durch die überflüssige Sprödigkeit seiner Schönen, und dann in der Sylvia durch die Verzweiflung des Aminta angefacht werden.

Der Inhalt ist kurz dieser: Amor, wie aus dem Prolog hervorgeht, hat sich auf dem Olymp und an den Höfen gelangweilt, ist daher in die Wälder und Triften herabgestiegen, um ein paar Nymphen zu plagen, und sucht sich zuerst das Herz der allergrausamsten heraus. Diese ist Sylvia, welche den Aminta durch eine unbesiegbare Kälte quält. Er hat deren Freundin, die Dafne, in sein Interesse gezogen, und diese wendet in der ersten Scene ihre ganze Beredsamkeit an, die Sylvia zu bewegen, daß sie ihr Herz der Liebe öffnen soll. Sie erzählt ihr von ihrer eignen frühern Sprödigkeit, dann von der Zeit ihrer Verliebtheit, zieht einen Vergleich zwischen den beiden Lebensperioden, geräth darauf in wahre Begeisterung und erklärt in einer höchst lyrischen Stelle, wie alles Lebendige auf Erden zum Lieben geschaffen ist. Doch Alles vergebens. Dann folgt eine lange Scene zwischen dem verzweifelnden Aminta und dem tröstenden Tirsi. Der Erstere gibt die erwähnte Schilderung seiner von Kindheit an immer wachsenden Liebe zu Sylvia, wie er ihr zuletzt das Geständniß seiner Neigung gethan habe, aber schnöde abgewiesen worden sei. Tirsi, unter dessen Namen Tasso sich selbst einführt, gibt zur Antwort seine eigne Geschichte in Ferrara, und bringt dabei eine Menge Schmeicheleien für den Herzog, die Prinzessinnen, den ganzen Hof und einige satirische Ausfälle gegen einen Nebenbuhler unter der allegorischen Figur des Mopso an. Die Dafne spielt die Kupplerin und überredet den Verliebten, die Sylvia, welche eben ins Bad steigen will, zu überraschen. Nach einigem Bedenken geht er hin und erzählt nachher, daß er die Sylvia nackt an einen Baum gebunden und in der Gewalt eines Satyrs gefunden, den er durch einen Pfeil in die Flucht gejagt habe. Er befreite die Jungfrau aus den Banden, ließ sie aber aus Schüchternheit entwischen, ohne von seiner Heldenthat weitern Vortheil zu ziehen. Er klagt noch darüber bei Dafne, als ihm gemeldet wird, daß Sylvia auf die Jagd gegangen sei und einen Wolf bis tief in den Wald verfolgt habe, daß man von ihr nichts weiter gesehen, aber später auf dem Boden ihre Lanze, ihren Schleier und dabei mehrere Wölfe entdeckt habe, die an Gebeinen nagten. Aminta glaubt, seine Geliebte sei umgebracht, und entflieht mit dem Entschluß zu sterben. Sylvia kommt darauf, erzählt ihren Unfall und ihre

Rettung, erfährt die Verzweiflung und den Entschluß des Aminta. Dadurch wird plötzlich ihr Herz gerührt, sie empfindet Liebe zu dem unglücklichen Schäfer, die sich immer mehr steigert, und wird nun eben so gequält wie früher Aminta. Sie erfährt (man sieht, wie Alles nur in Erzählungen vor sich geht), daß Aminta sich in einen Fluß gestürzt habe. Die Reue über ihr früheres Betragen kommt noch zu dem Schmerz und der Angst, und sie eilt nach dem Fluß, um wo möglich noch Rettung zu bringen. Aminta wird gerettet, und als er die Augen aufschlägt, findet er sich in den Armen der Sylvia, um sich dann nicht wieder von ihr zu trennen. — Die Sprache gibt diesem Drama wol mitunter den Hauptreiz; sie ist meist zart und harmonisch, höchst poetisch und besonders lyrisch, und konnte den Erasmo Marotta, der die Musik dazu lieferte, zu seinen Compositionen wol begeistern. Doch konnte Tasso den allgemeinen Fehler seiner Zeit nicht vermeiden, und ein oft gekünstelter Styl, eine Menge concetti, witzige Antithesen und Wortspiele fallen hier, wo einfache Hirten reden sollen, noch mehr auf als in den romantischen Epen, ihr Mißbrauch läßt sich aber doch in sofern leichter hier erklären, weil das Hirtendrama in seinem Wesen und in seiner Gestalt etwas ganz Verschiednes, in seiner Totalität aber nach der Form, die es einmal angenommen hatte, ein ganz unnatürliches Gedicht war, in welchem die Uebereinstimmung der innern Theile gar nicht nöthig, welches nicht ein Werk der echten Kunst, sondern nur der Künstelei war, und in welchem nicht das wahre dichterische Genie seine Schöpferkraft ausüben, sondern nur Witz und Scharfsinn im Zusammenheften fremdartiger Bestandtheile mühsam arbeiten konnten.

Es ist daher nicht zu verwundern, daß die Italiener auch den äußern Charakter des Hirtendramas nicht festzuhalten wußten, sondern bald in die Tragödie, bald in die Komödie, sogar in die Kunstkomödie mit ihren Dialekten hinüberschweiften. So treten in Alvisio Pasqualigo's Intricati zwei buffoni auf, ein Neapolitaner und ein Bolognese, die beide in ihrem Dialekt reden. Luigi Groto (Cieco d'Adria) hat sich schon in seinen Trauer- und Lustspielen als einen Mann von Geist, aber zugleich durch seinen Mangel an gutem Geschmack und seine gänzliche Unwissenheit in den Erfordernissen der wahren Kunst bekannt

gemacht. Davon zeugen auch seine beiden Hirtendramen il Pentimento amoroso und la Calisto. In dem ersten scheute sich Groto nicht, seine Hirten die unnatürlichsten Rohheiten und Verbrechen begehen zu lassen, wenn nur eine Intrigue dadurch zu Stande kam. In der ganzen Anlage aber zeigt er durch die immer häufigern Wortspiele, bombastischen Reden, Metaphern und Künsteleien das Ende des guten und das starke Sinken zu der Schwäche des 17. Jahrhunderts. Die Calisto ist eigentlich ein mythologisches Drama. Der Inhalt ist aus Ovid genommen und stellt die Geschichte dar, wie Jupiter die Nymphe Calisto verführt. Merkur begleitet ihn und sucht sich auf ähnliche Art zu vergnügen. Da beide Götter die Gestalt von Nymphen angenommen haben und nun noch die eigentlichen Liebhaber dieser Nymphen und der gleichfalls auf verliebte Abenteuer ausgehende Apollo auftreten, so entstehen einige komische Verwechslungen. Damit die Handlung einen gewissen Schluß erhalte, müssen die drei Nymphen, nachdem die Götter befriedigt sind, drei Hirten zu Weibern gegeben werden. Die romantische Richtung konnte natürlich auch dem Hirtendrama nicht fern bleiben. Sie glänzt besonders in der Amarilli des Cristoforo Castelletti. Ein Hirt auf der Insel Candia steht in einem gegenseitigen Liebesverhältniß mit der Nymphe Licori. Er glaubt, sie sei von seinem Nebenbuhler durch Gift umgebracht worden, verläßt seine Insel, irrt zehn Jahre umher und läßt sich endlich in Toscana nieder. Dort verliebt er sich in die Amarilli, weil sie seiner frühern Geliebten Licori ganz ähnlich. Doch Amarilli, die hier auch fremd ist, weist ihn, der sich unter dem Namen Credulo eingeführt hat, ab. Beide quälen sich nun gegenseitig durch Anträge und Verweigerungen ab, bis es im letzten Akt Zeit ist, zum Schluß zu kommen. Credulo will sich den Tod geben und ruft noch einmal den Namen Licori aus. Dies machte die Amarilli aufmerksam, und mancherlei Nachfragen und Antworten führen endlich zu der Entdeckung, daß beide noch die alten Verliebten von der Insel Candia sind, die sich nun von Neuem verbinden. Man sieht, wie Alles nach der Spitze des Romantischen, nach der Oper, hindrängte, die denn auch nicht lange auf sich warten ließ. — Daß man nun auch favole pescatorie machte, wie der Dichter Ongaro seinen Alceo, ist nach den vorhergehenden Formkün-

steleien nicht zu verwundern und kaum des Anführens werth. Der Alceo ist deswegen bemerkenswerth, weil er mit den vielen Auflagen, die er erlebte, die Schwäche des Publikums und der Kritik in das rechte Licht stellte. Denn er ist fast Vers für Vers der an das Seeufer versetzte Aminta des Tasso; aus den Hirten sind nur Fischer gemacht, statt von Schafen und Wölfen reden sie von Fischen, und an die Stelle des begehrlichen Satyrs ist ein Triton gesetzt.

Alle diese angegebnen Richtungen, die bisher einzeln in den Pastoraldramen herrschten, die Tragödie, Komödie, die Romantik und Intriguenlust der Spanier, die Einfachheit der Schäfer, den Pomp der Mythologie wollte nun Giambattista Guarini (1537—1612) in einem Hirtengedicht vermischter Art vereinigen, und schuf in seinem Pastor fido ein tragisches, heroisches, komisches, romantisches, pastorales, jedenfalls aber sehr unregelmäßiges und monströses Drama von sehr verwickelter Intrigue. Das Tragische wird dem Ganzen besonders durch die spröde und grausame Diana eingedrückt, die hier herrscht und straft und rächt und mit ihren Büßungsgesetzen in die Hirtenwelt Furcht und Schrecken bringt. Das erstaunliche Glück, das der Pastor fido gemacht hat und welches das des Aminta noch weit überstrahlt, kann uns nicht irren, denn er fiel in das 17. Jahrhundert und hatte alle Eigenschaften, die den Geschmack am Excentrischen befriedigen können. Wenn man einige wahre und reizende Gemälde des Naturlebens und den lebhaften und beredten Dialog noch so hoch anschlägt, so liegt doch der Hauptreiz, den das Stück für das Publikum haben konnte, in den fremdartigen Zugaben, der reichen Scenerie, den vielen Chören, Spielen und Tänzen, den Wundern der Romantik, an dem rhetorischen Bombast, der Ueberhäufung von Bildern und den so beliebten Concetti und Sentenzen, woran die philosophischen Schäfer überreich sind. Guarini war ein Nebenbuhler des Tasso und wollte ihn übertreffen. Wie wenig er aber die wahre Kunst verstand, zeigt der Umstand, daß er den Tasso nicht nur in den Schönheiten, durch Ueberbietung in den glänzendsten Bildern, wodurch er sehr oft selbst in Fehler verfiel, sondern sogar auch in den Fehlern zu übertreffen sich alle Mühe gab. Dies Alles hängt übrigens schon genau mit dem bekannten Geschmack des Marino

zusammen. Zu vielen Scenen des Pastor fido hat offenbar der Aminta den Grund gelegt. In dem letztern ist die Sylvia die Spröde, die nur Gefallen an der Jagd hat, in dem erstern ists der Sylvio, der allen Angriffen der Liebe widersteht. Wenn Tasso schon wahre pastori eroici eingeführt hat, so gibt Guarini den seinigen einen noch viel heldenmäßigern Charakter, indem er die Züge dazu aus den Tragödien des Seneca nimmt. Wo Tasso reizende Bilder aus den antiken Dichtern entlehnt, da entlehnt sie auch Guarini, nur aus andern. Wie Tasso versteckt sich auch Guarini unter einen Schäferroman, um Anspielungen auf den Hof von Ferrara zu machen. Sowie aber Tasso noch in seiner glücklichsten Zeit und bei Fürsten und Frauen in hoher Gunst stand, sich also in Lobeserhebungen ergeht, so war Guarini schon enttäuscht, hatte Ferrara verlassen und gibt eine Schilderung der Leiden, die er an dem dortigen Hof durchzumachen hatte; dabei erinnert seine Satire, die manchmal beißend wird, an mehrere Satiren des Ariost, worin dieser ebenfalls sein Verhältniß zu jenem Hof schildert.

Es bleibt noch die letzte Abart des Dramas übrig, welche sich aus allen übrigen Arten zugleich entwickelt hat, nämlich die Oper, die wenigstens in ihren Anfängen noch in dieses Jahrhundert gehört. Die Oper bildete sich mit der zunehmenden Schwäche der Poesie aus und ihre ausschließliche Herrschaft im 17. Jahrhundert bezeichnet eine traurige Epoche der letztern. Ueber diese Herrschaft und ihren schlimmen Einfluß kann man sich aber nicht wundern, wenn man sieht, wie die ganze Entwicklung und die zunehmende Schwäche selbst des Volks in diese Richtung drängte. Ich verweise hierüber auf den ersten Band dieser Geschichte, Seite 318 ff. Das Lyrische war längst und ist überhaupt immer in der italienischen Poesie vorherrschend und bemächtigte sich aller Formen des Dramas. Das Romantische und Wunderbare, schon durch die Mysterien längst genährt, war durch die Epen gleichsam ein Bedürfniß geworden und trieb sein Wesen in den Allegorien und Hirtenspielen fort. Die Schausucht und Prunkliebe, ein Haupthebel der Oper, ward mit dem Reichthum und Luxus der Fürsten und dem Sinken des Geschmacks immer überwiegender; das Bedürfniß nach Abwechslung der sinnlichen Reizmittel machte schon bei den Dramen Gesang

und Tanz nothwendig. Dies Alles steigerte sich nach und nach so, daß, sobald nur die Musik mehr ausgebildet, zum Ausdruck von Ideen und Gefühlen organisirt und mehr Volkssache geworden war, alles Uebrige in ihr Gebiet gezogen werden mußte. Das Epos ging um diese Zeit in der Lyrik, das Drama in der Oper auf, und beide, lyrische Poesie und Oper, herrschten im 17. Jahrhundert.

Eine Geschichte der Musik ist hier natürlich nicht am Platze; sie ließe sich aber wol grade in Italien am besten von ihrem Anfang bis zur Oper verfolgen. Die Oper, wie alles Dramatische, hat ihren Ursprung in den Mysterien, in welche man Gesang und Tanz, Dekoration und Mimik schon von den alten heidnischen Festen und Processionen aufgenommen hatte. Wann und wie sich die weltliche von der Kirchenmusik als eine selbständige und eigenthümlicher Ausbildung fähige getrennt hat, mag wol nachzuweisen für immer unmöglich sein; denn es ist anzunehmen, daß diese Trennung ganz unbemerkt auf natürlichem Weg und nach und nach vor sich gegangen ist. Die Bildung der weltlichen Musik, des Volksgesangs, kann meiner Ansicht nach nur mit der Bildung der neuern Sprachen ihren Anfang genommen und die Entwicklung beider bis zu ihrer höchsten Organisation gleichen Schritt gehalten haben. In dem kirchlichen Element waren beide gleich mächtig, denn die christliche Gefühlsreligion stimmte ganz besonders zur Musik; in dem weltlichen aber war die Sprache einen Schritt voraus; die Musik ließ sich gern von ihr den Weg zeigen und gelangte durch sie zur Lyrik, zum Drama und Epos. Sobald die provenzalische Sprache zur Poesie organisirt war, sangen die Troubadours ihre Ballaten, Serenaten und Madrigale, und so ward auch bei den Italienern mit ihrer Sprache zugleich der Gesang Volkssache, und wäre als solche ganz anders ausgebildet worden, wenn die elende Sonettenform nicht alle Musik von der lyrischen Poesie ausgeschlossen hätte. Es ist bekannt, wie, ehe der Fremdling Petrarca jene Sonettenform kanonisirt hatte, die ersten italienischen Dichter in Neapel und Palermo ihre Lieder mit Begleitung von Instrumenten sangen; und wie sehr der Geschmack an der weltlichen Musik schon im 13. Jahrhundert verbreitet war, sehen wir an der Berühmtheit, zu welcher einige Sänger und Musiker gelangten.

Wir erinnern hier nur an den Casella, den Lehrer Dante's. Auch zu den zusammengesetzteren Aufzügen in der Carnevalszeit' zu den Maifesten und andern Lustbarkeiten wurde ohne Zweifel die Musik angewandt, ja man hat den sichern Beweis, daß sie schon am Ende des 13. Jahrhunderts bei einer Art von theatralischer Darstellung diente, nämlich in dem am Hofe Karls von Anjou, Königs von Neapel, im Jahr 1285 aufgeführten Spiel: Le jeu de Robin et de Marion, das der französische Trouvere Adam de la Hale dichtete und dessen Gespräche durch Gesänge unterbrochen waren. Auch in Paris waren seit 1313 die scenischen Darstellungen mit Musik verbunden. So ward seit dem 14. Jahrhundert die Musik immer mehr für die weltlichen Belustigungen nothwendig und in diesem Charakter mehr ausgebildet. Es entstanden weltliche Musikschulen, und diese fingen sogar schon an, Einfluß auf den Kirchengesang auszuüben, der sich immer noch in der alten Weise hielt. Doch der letztere erhielt nach der Mitte des 15. Jahrhunderts einen bedeutenden Schwung, als die niederländischen Meister, besonders aus Flandern an alle italienischen Höfe gezogen wurden und dort lange Zeit, ebenso wie in Deutschland, zahlreiche Schulen gründeten. Sie gaben nicht nur der Messe eine hohe Ausbildung, sondern auch noch einmal der Aufführung der Mysterien eine große Wichtigkeit, indem diese bis zu einem Punkt gebracht wurde, von wo der Schritt bis zur Oper nicht mehr groß war. In dieser Hinsicht ist besonders die Aufführung der Mysterie Conversione di S. Paolo, 1480, von dem Kardinal Raffaello Riario in Rom zu bemerken, in welcher die Musik von Anfang bis zu Ende fast nicht pausirte und die daher großes Aufsehn machte.

Aber vor der Vollendung des letzten Schrittes zur Oper mußte die musikalische Kunst noch eine Zeit lang stehen bleiben und die völlige Losreißung der Sprache aus dem kirchlichen Element und die Ausbildung der dramatischen Poesie abwarten. Indessen hatte sie doch schon so mächtig in dem Volkssinn Platz genommen und war so wesentlich in allen Prunkaufzügen und Volksbelustigungen geworden, daß man gleichsam sieht, wie sie der Sprache in der Gestaltung des Dramas Schritt für Schritt folgt, sich bei jeder Gelegenheit mehr eindrängt und auf den Augenblick lauert, wo sie in selbständiger Ausbildung der drama-

tischen Poesie den Rang völlig streitig machen kann. Zugleich mit dem Studium, der Nachahmung und Aufführung der griechischen und lateinischen Dramen am Ende des 15. Jahrhunderts bemerken wir auch ein eifriges Studium der antiken Musik. Es bildeten sich zu diesem Zweck Akademien zu Neapel, Bologna, Mailand, Verona und andern Städten, und seitdem wurde überhaupt nichts Theatralisches gedichtet ohne vielfältige Einmischung der Musik, bis endlich die Musik der Haupttheil und der Zweck dieser Dichtungen wurde. Sie begleitete zuerst die Chöre in den Trauerspielen, selbst schon in dem 1482 in Mantua aufgeführten Orfeo des Poliziano, den man kaum als das erste Trauerspiel erwähnen darf. Wie vorherrschend nun gleich die Musik geworden war, sieht man daraus, daß in den Lustspielen, in welchen nie Chöre vorkamen, doch zwischen den Aufzügen mancherlei Lieder gesungen wurden, die man entweder mit dem Inhalt des Stücks in Verbindung brachte, oder die demselben ganz fremd waren und aus welchen dann nach und nach wieder ganz selbständige kurze Zwischenspiele, Intermezzi, entstanden. Für wie wichtig diese Lieder gehalten wurden, ersieht man aus den Briefen des Machiavell, der für die Aufführung seiner Mandragola Mühe genug hatte, die berühmte Barbara mit ihren Sängern zu werben, und seinen Freund Guicciardini bittet, sie mit seinen Knechten und Pferden abholen zu lassen. Diese Lieder waren anfangs mehrstimmige Madrigale, deren Verse sich über den Inhalt des beendigten Aufzugs verbreiteten; Machiavell legte meistens auch noch moralische Sentenzen hinein, so auch Gelli in seinem Lustspiel l'Errore. Jemehr aber das Romantische und Phantastische Eingang fand, destomehr wurden die Intermezzi mit prächtigen Dekorationen, Wundern und Verwandlungen zusammengesetzt. Cecchi läßt in seiner Komödie il Donzello die Chöre von der Jugendgöttin Hebe und vier florentinischen Junkern der Ritterzeit aufführen. In desselben Lustspiel lo Spirito singen phantastisch gekleidete Träume, Chimären und Geister die Madrigale in den Zwischenakten. Die wunderlichen Intermezzi in der Donna costante des Borghini sind schon erwähnt worden. Noch viel vorherrschender wurde die Musik in den Hirtendramen, wo nicht nur Chöre und Intermezzi, sondern auch mitten in den Scenen einzelne Gesänge vorkommen. Schon

in dem Sacrifizio des Beccari sang der Oberpriester und begleitete sich selbst auf der Lyra. In Tasso's Aminta waren nicht nur wie im Pastor fido Chöre, sondern Tasso dichtete dazu auch noch vier Intermedii, welche nach Fontanini bei der prunkvollen Aufführung des Aminta in Florenz vor dem Großherzog Ferdinand gesungen wurden, und welche der Jesuit Erasmo Marotta in Musik setzte. In dem ersten singt Proteus mit den Seegöttern ein Chor; das zweite ist eine Hymne auf den Amor; im dritten führen die Götter und Göttinnen einen Tanz auf, und im vierten gibt Pan den Zuschauern den Abschied. Dies hatte indessen noch einen gewissen Zusammenhang. Luigi Groto ging aber in der Mythologie viel weiter; die Anbringung der Musik war der Hauptzweck, die Art und das Mittel dazu brauchte nicht viel Sinn zu haben. In seiner Calisto sangen im ersten Intermedio die drei Grazien, im zweiten vier Schwäne, im dritten alle Bäume auf der Scene und im vierten gar die Wolken eine Canzone. — Solche Intermezzi bestanden aber nicht immer bloß aus einzelnen Chören, sondern hatten auch unter sich einen Zusammenhang und bildeten neben dem Drama ein Ganzes, und konnten auch von dem Drama getrennt gegeben werden. Besonders großartig, wenn man die Beschreibungen liest, waren solche Darstellungen, die zu Ehren der Fürsten, meist an Hochzeitsfesten, gegeben wurden. Die Anwendung mythologischer Personen gab ebensowohl Veranlassung zu schmeichelhaften Anspielungen als zur Entfaltung großer Pracht in den Dekorationen und Kunst in den Maschinerien. Ein früher bemerkenswerther Versuch unter vielen andern dergleichen Darstellungen in Rom, Ferrara und Florenz war das mythologische Schauspiel, welches Bergonzo Botta, ein Edelmann aus Tortona, 1488 dem jungen Herzog Galeazzo Visconti und dessen Gemahlin Isabella von Aragonien gab; alle Götter, Göttinnen und Helden der alten Fabelwelt erschienen nach einander und sangen den Herrschaften ihre Huldigungen. Florenz ging aber auch hierin den andern Städten voran, und nichts übertrifft die Pracht, die bei solchen Aufführungen zu Ehren der drei ersten Großherzoge von Toscana angewandt wurde. Ich führe diese Festspiele hier kurz an (nach Ginguené, der sie aus den gleichzeitigen Quellenschriften genommen hat), weil sie zur Charakteristik der Zeit und des Geschmacks

und zur Geschichte des Theaters wichtig sind. Bei der Hochzeit des Cosimo I. mit der Eleonora von Toledo 1539 wurden an zwei Abenden hinter einander Darstellungen gegeben. In der ersten erschien in einem prunkvollen Aufzug Apollo und die neun Musen, alle mit ihren Attributen geschmückt. Apollo sang einige Stanzen zu Ehren der zwei Vermählten und die Musen antworteten darauf in einer neuntheiligen Canzone. Dann erschienen nach einander die personifizirten Städte Toscanas, Florenz, Pisa, Arezzo, Volterra, Cortona, Pistoja, jede von den Nymphen und Göttern der Flüsse umgeben, welche ihr Gebiet durchströmen; jede sang mit ihrem Chor eine Strophe zum Lob der Vermählten. Den zweiten Abend füllte eine Komödie aus, in welcher das Bedeutendste die fünf unter sich im Zusammenhang stehenden musikalischen Intermezzi waren. Zuerst erschien die Aurora auf ihrem Wagen und weckte mit ihrem Gesang die Hirten, Nymphen, Vögel und die ganze Natur auf. Dieser Gesang der Aurora war nach der Festbeschreibung von einem Clavicembalo (einem von den jetzigen Clavieren verschiednen Instrument), von einer Orgel, einer Flöte, Harfe, dem Gesang der Vögel und einer Viole begleitet und soll eine erstaunliche Wirkung gemacht haben. Dann erhob sich die Sonne langsam am Himmel und bezeichnete Akt für Akt die Zeit des eingebildeten Tages, während welcher das Schauspiel vorging. Jedes Intermezzo bezog sich auf eine dieser Tageszeiten. Am Ende der Komödie führte die Nacht den Schlaf auf und sang, von vier Hörnern begleitet, so angenehm, „daß, um nicht das ganze Publikum einzuschläfern, man noch eine Schaar Bacchanten und Satyrn erscheinen ließ,“ welche fröhlichwilde Gesänge und Tänze aufführten. — Die Hochzeit des Großherzogs Francesco mit der Bianca Capello wurde nicht weniger glänzend mit Gesang und Schauspiel gefeiert. Neben den Turniren im Hof des Palastes Pitti und mythologischen und geschichtlichen Aufzügen, prachtvollen Dekorationen und Verkleidungen wurde auch Poesie und Musik in Bewegung gesetzt. Die Nacht sang auf ihrem Wagen, in dessen Innerm ein ganzes Orchester eingeschlossen war, während sie selbst sich auch auf einer Violine begleitete. Dann erschien die Venus auf der Seemuschel, begleitet von singenden Amorn; sie bestellt bei den Cyclopen Waffen für ihre Günstlinge, und diese sangen, als die

Waffen fertig waren, einen wilden Chor auf die Helden. — Das dritte für die Geschichte der Oper wichtigste Fest, wobei der Graf Bardi thätig war, wird später erwähnt werden.

Da die Musik auf diese Art eine Hauptstelle unter den Künsten erhalten hatte, so mußte nun ihre völlige Ausbildung auch schnell von Statten gehen. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts herrschten noch die niederländischen Meister und hatten sich in der Kirchenmusik, besonders der Messe, unter den Italienern berühmte Schüler wie Animuccia, Nanini u. s. w. gebildet, bis endlich Palestrina als Reformator in der Musik auftrat und ein Muster in dem großartigen und gefälligen Styl gab. Der weltliche Gesang ging immer der Kirchenmusik auf der Spur nach und eignete sich die Verbesserungen in derselben für seinen Kreis an. Ein großer Schritt war durch die Einführung des einstimmigen Gesangs geschehen, der besonders durch den Choral der Lutheraner angeregt war, und sobald die Musik aus den Fesseln der Niederländer befreit war, bildete sie sich auch bald ihre drei Hauptstyle aus. Wir unterscheiden hier schon den lyrischen Styl in den Canzonen, die in den Intermezzi immer arienmäßiger wurden, den dramatischen Styl, der sich in den Chören der Trauerspiele und in den Hirtendramen ausbildete, und den epischen Styl, der sich aus den Messen und andrer Kirchenmusik entwickelte. Die beiden letztern, der dramatische und epische Styl, waren vollendet, sobald die Musik soweit organisirt war, daß sie sich genau mit der Poesie in dem erzählenden Styl und dem Dialog vereinigen konnte; und dies geschah, sobald das Recitativ erfunden war. Sogleich waren dann auch jene beiden Style in der Oper und im Oratorium für immer festgestellt. Diesen letzten Schritt that der berühmte römische Compositeur Emilio del Cavaliere, seit 1570 als Capellmeister in Florenz angestellt. Er setzte zwei Hirtendramen, von einer gewissen Laura Guidiccioni gedichtet, la Disperazione di Sileno und il Satiro, ganz in Musik, und soll die einzelnen Canzonen, Chöre und Madrigale schon durch völlige Recitative verbunden haben. Derselbe Componist machte auch den ersten Versuch im Oratorium durch sein Werk l'Anima e corpo (in Rom 1600 aufgeführt). Dies war freilich, da Tanz und Costüm noch nicht ausgeschlossen war und man sich kaum von der

Form der Mysterien zu trennen wagte, noch ein roher Versuch im Oratorium, welches aber doch nach diesem Vorgang kaum 50 Jahre später schon völlig ausgebildet war.

Ein berühmter Name in der Geschichte der Oper ist der des Grafen Giovanni Bardi di Vernio in Florenz, ein in der alten Literatur sehr gelehrter Mann, Mitglied mehrerer Akademien und besonders eifriger Freund der Dichtkunst und Musik. Er versammelte in seinem Haus eine Gesellschaft von Gelehrten und Künstlern, worin besonders an der Vervollkommnung der Musik gearbeitet wurde. Zu dieser Gesellschaft gehörten auch Giulio Caccini, ein damals berühmter Sänger und Componist, und Vincenzo Galilei, der Vater des Astronomen und Verfasser eines theoretischen Werks über die Musik. Den Hauptimpuls gaben die gemeinschaftlichen Forschungen über die alte Musik und die Bestrebungen, dieselbe in den Chören der Trauerspiele wieder herzustellen. Man machte verschiedne Versuche und Compositionen zu diesem Zweck. Aber der bisher üblichen Madrigalenmusik entgegen drangen die Dichter und Sänger, besonders Caccini, auf einstimmige, von wenigen Instrumenten begleitete Gesänge. Der Letztere componirte sich selbst mehrere solche einstimmige, auch recitirende Gesänge, wie die Episode vom Grafen Ugolino in Dante's Inferno und einige Klagelieder des Jeremias und trug sie in einer jener Gesellschaften mit großem Beifall vor. Nachdem der Graf Bardi im Jahr 1585 für die Vermählung der Virginia de' Medici mit Don Cesare d'Este sein Lustspiel Amico fido hatte aufführen lassen, zu dessen glänzenden Intermezzi die Meister Alessandro Strigio und Cristoforo Malvezzi die Musik componirten, erhielt er mit seiner Gesellschaft vier Jahre später endlich Gelegenheit, jene vorhergegangenen Versuche im Großen auszuführen. Der Großherzog Ferdinand verlangte zu seiner Hochzeit das nämliche Lustspiel, aber neuere und noch prunkvollere Intermezzi, und das Ganze sollte der Graf Bardi leiten. Dieser nahm dazu die berühmtesten Dichter, Musiker, Baumeister und Maler zu Hülfe. Am wichtigsten für uns ist das dritte Intermezzo, zu welchem Ottavio Rinuccini die Verse machte und Bardi mit Luca Morenzio die Musik componirte. Es hieß Combattimento d'Apolline col Serpente und stellte den Kampf des Apollo mit dem Drachen Python

vor. Es wechseln darin einstimmige und vierstimmige Sätze mit Chören ab, und das Ganze machte sowol wegen der Neuheit als wegen der entfalteten Pracht ein erstaunliches Aufsehen.

Bardi ging bald darauf nach Rom, Caccini folgte ihm, die Versuche wurden mit Rinuccini und dem Componisten Peri in dem Hause des Jacopo Corsi, eines florentinischen Edelmanns, eifrig fortgesetzt. Die Erfindung des Recitativs wurde benutzt, und so kam nach mancherlei Studien und Uebergängen ein Hirtendrama in Musik zu Stande, welches gewöhnlich als die erste Oper bezeichnet wird. Dies ist die Dafne des Rinuccini, in Musik gesetzt von Caccini und Peri, und zum erstenmal 1594 im Haus des Corsi aufgeführt. Die Dichtung enthält nichts Besonderes als reine, musikalische Verse, und das ganze Orchester bestand aus einem Clavicembalo, einer großen Zitter, Viola da Gamba und ein paar Flöten. Den Prolog singt Ovid, aus dessen Metamorphosen der Inhalt des Stücks genommen ist. Ein Chor von Hirten und Nymphen drückt seine Furcht vor dem Drachen Python aus und fleht die Götter um Beistand gegen denselben an. Apollo antwortet ihnen durch ein Echo:

Coro. Ebra di sangue in questo oscuro bosco
Giacea pur dianzi la terribil fera. Era.
Dunque più non attosca
Nostre belle campagne: altrove è gita? Ita.
Fara ritorno più per questi poggi? Oggi.
Oimè! chi n'assecura,
S'oggi tornar pur deve il mostro rio? Io.
Chi sei tu, che n'affidi, e ne console? Sole.
Il Sol tu sei? tu sei di Delo il Dio? Dio.
Hai l'arco tuo per ferirlo, Apollo? Hollo.
S'hai l'arco teco, saetta infin che mora
Questo mostro crudel, che ne divora.

Hier erscheint Apollo auf der Bühne, tödtet den Drachen und beruhigt in einer Arie den Chor, der eine Hymne zu seinem Lob singt. Noch übermüthig von seinem Sieg, neckt Apollo den kleinen Amor, der auch mit Pfeilen bewaffnet in Begleitung der Venus auftritt. Dieser droht ihm mit schwerer Rache und der Chor bestätigt die Macht des Amor durch mehrere Beispiele. Apollo erfährt bald die Wirkung der Drohung. Er sieht die

Dafne, faßt eine heftige Leidenschaft zu ihr und verfolgt sie, da sie ihn verschmähend entflieht. Bald darauf erzählt ein Bote die schreckliche Verwandlung der Jägerin und Apollo macht seinem Schmerz in einer langen Arie Luft. Sehr schön sind die Verse des Schlußchors [1]).

Hiermit war die Oper vollständig geregelt, ihr Sieg über alle andre Schauspiele entschieden und die Musik für lange Zeit vorherrschend. Sie zog nun sogleich alle Formen des Dramas in ihr Gebiet. Das Hirtendrama hatte den Anfang gemacht; gleich nach ihm, oder, wie Einige wollen, zugleich mit ihm entstand auch die komische Oper. Orazio Vecchio aus Modena, Dichter und Musiker, wird als der erste Verfasser einer komischen Oper genannt. Sein Anfiparnasso kam 1597 in Venedig im Druck heraus, war aber schon einige Zeit vorher aufgeführt worden. Obgleich Text und Musik nicht sonderlich viel werth waren, so beweist der unerhörte Beifall, mit welchem die Oper aufgenommen wurde, daß der Verfasser ganz richtig den Geschmack des Publikums traf oder sich wol eigentlich nur von der Richtung der Zeit leiten ließ, als er die Personen und Intriguen der Kunstkomödie in seine Oper herüberzog und die burleske Freiheit

---

1) Er fängt an:

Bella Ninfa fuggitiva,
Sciolta, e priva
Del mortal tuo nobil velo,
Godi pur pianta novella
Casta e bella,
Cara al mondo, e cara al Cielo.
  Tu non curi e nembi e tuoni;
Tu coroni
Cigni, Regi, e Dei celesti;
Geli il Cielo, o 'nfiammi e scaldi,
Di smeraldi
Lieta ogn'or t'adorni e vesti.
  Godi pur dei doni egregi,
I tuoi pregi
Non t'invidio e non desio;
Io, se mai d'Amor m'assale
Aureo strale,
Non vo' guerra con un Dio. ect.

derselben noch unendlich übertrieb. Er führte nicht nur den Pantalone, Arlecchino, Brighella, den renommirenden Spanier, hier Capitän Cardone genannt, sondern auch Franzosen und Juden ein, und nicht nur die verschiednen italienischen Dialekte, sondern auch ein mit fremden Sprachen wie der französischen, spanischen und selbst hebräischen gemischtes Patois kommt in den Dialogen vor[1]). Es ist billig zu zweifeln, ob die Musik damals

---

1) Man lese z. B. den karikirten Wechselgesang zwischen dem Diener Francatrippa und den Juden, bei welchen jener einige Sachen verpfänden will: der Diener klopft an die Thür:

Tich, tach, toch,
Tich, tach, toch,
O Hebreorum gentibus!
Sù prest; avri sù, prest.
Da hom da ben, che tragh zo l'us.

Ebrei. Ahi Baruchai,
Badanai, Merdochai,
An Biluchan, cher milotran:
La Barucabà. ect.

Oder das Duett zwischen dem Spanier und der Isabella, das eine ganz eigne Liebeserklärung ist:

Isab. S'agli archibugj ed alle colubrine
Sete uso a far gran core,
Perchè temete poi scherzi d'amore.
Cap. Perchè todo vince amor.
Isab. Amor non so, ma voi ben mi vinceste,
Quando vi fei signore
Di questa vita mia, di questo core.
Cap. Decidme, mi signora,
Di quien estas tetiglias?
Isab. Del capitan Cardon.
Cap. Y los oscios, y las orescias?
Isab. Del capitan Cardon.
Cap. Y el rostro, y las narices?
Isab. Del capitan Cardon.
Cap. La fruente y la cabezza?
Isab. Del capitan Cardon.
Cap. Y la capegliadura?
Isab. Del capitan Cardon.
Cap. Los dientes y los labios?
Isab. Del capitan Cardon.
Cap. La vida y el corazon?

schon im Stande war, die Ungereimtheiten des Textes zu verbergen, aber aus den Texten des folgenden Jahrhunderts geht hervor, daß die Poesie immer mehr Nebensache wurde, und die Oper machte damals ihr Glück so gut wie heutiges Tages manche elende Oper, in welcher sogar auch noch die Musik neben der Maschinerie und den Dekorationen Hauptsache ist. Im Jahr 1600 wurde endlich auch noch die Tragödie zur Oper gemacht und hiermit fängt eigentlich die wahre Geschichte dieser Dramengattung an. Zu der festlichen Vermählung Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria de' Medici dichtete Rinuccini seine Euridice, tragedia per musica, in 5 langen Akten, zu welcher Peri den größten Theil der Musik, Caccini und Corsi einige Madrigale und Chöre componirten. Diese und die, acht Jahre später auch von Rinuccini gedichtete, von dem Florentiner Claudio Monteverde in Musik gesetzte und zuerst in Florenz aufgeführte Oper Arianna waren die glänzendsten Kunstprodukte in der ersten Zeit des 17. Jahrhunderts, welche alle andern Künste in den Schatten stellten. Monteverde reiste in allen Städten Italiens herum, um die Aufführung seiner Oper zu dirigiren, setzte ganz Italien in Enthusiasmus und ward in Venedig zu der höchsten Stelle, die dort ein Musiker erhalten konnte, erhoben, zu der des Kapellmeisters zu S. Marco.

Der Herrschaft der Oper, die sich nun in ganz Italien ausbreitete, ging das Sinken der dramatischen Poesie von der relativen Höhe, die sie bis dahin einmal eingenommen hatte, allerdings parallel. Aber man thut Unrecht, wenn man behauptet, die Oper habe das Trauerspiel verdorben. Es war eine weit tiefere Ursache, welche zu gleicher Zeit die Oper so sehr hob und das Trauerspiel sinken ließ, und diese Ursache ist aus allem Vorhergehenden klar geworden. Es trat eine allgemeine Schwäche gegen das Ende des Jahrhunderts ein. Alles, was eine neue Spannkraft geben konnte, besonders der Kampf des erwachten religiösen Gefühls und der Vernunft gegen hierarchische und

---

Isab. Del capitan Cardon.
Cap. O muy contiento!
O muy tam bien amado!
Y de nei dama muy avventurado!

politische Unterdrückung war in Italien glücklich beseitigt worden, während auf der andern Seite zugleich dem Luxus alle Freiheit und Aufmunterung gegeben wurde, seine einschläfernde und geisttödtende Wirkung auszuüben. Die Macht des Gedankens wich der der Form, und wir bemerken diese letztere sogar bis in dem Suchen nach Manier und nach den beliebten Concetti, von welchen kein Dichter jener Zeit frei war. Die zunehmende Schwäche läßt sich überhaupt an der Geschichte des Dramas ganz deutlich beobachten, in der Tragödie an dem Mangel aller nationalen Grundlage, in der Komödie an dem Sieg der Gelehrten, dann überhaupt an dem ängstlichen Suchen von hundertmal gebrauchten Stoffen und Formen, an den sklavischen Nachahmungen, an der Ueppigkeit, an der vorherrschenden Rhetorik, die zuletzt in Lyrik ausartet, an dem immer mächtiger werdenden Element, das die Musik herüberzieht und ihr eine unumschränkte Macht in dem Drama gibt. Das Trauerspiel war schon vor der Oper auf schlechtem Weg und in einem krankhaften Zustand, und hätte auch ohne die Erfindung der letztern dem Hang zu betäubendem Sinnengenuß weichen müssen, der die prunkvollen Aufzüge, in welchen Baukunst, Mechanik, Malerei und Musik ihre besten Kräfte vereinigten jenen ganz mißglückten Nachahmungen von Kunstprodukten einer andern Zeit und eines andern Geschmacks weit vorzog. Einen unverkennbaren Einfluß hatte aber die Herrschaft der Musik auf die Sprache, wobei übrigens auch am meisten die allgemeine Schwäche wirkte, welche der Musik eine zu große Wirkung einräumte. Die an sich schon weiche Sprache wurde noch immer weicher, lyrischer, für ihre Verbindung mit der Musik passender gemacht, die ersten Dichter Italiens studirten an der Vervollkommnung des musikalischen Rhythmus. Nicht die lyrische Kraft und Begeisterung der Dichter gab ihren Versen den Schwung und die Melodie, sondern die Sprache wurde erst durch ihr Anschmiegen an die Musik hierzu organisirt, und dies wirkte dann zurück auf die Dichter, welche hiernach mancherlei neue Reimarten versuchten. Am auffallendsten zeigt sich diese immer gesteigerte Formherrschaft noch in den Bekenntnissen des Metastasio über seine unendlichen Bemühungen in dieser Hinsicht.

Kapitel 3.

Lyrische Poesie.

Wir können leider nicht anders sagen, als daß der allgemeine Mangel an Kraft in der italienischen Lyrik noch viel sichtbarer ist, weil diese nicht wie die Dramatik und Epik an einem fremden äußern Gegenstand arbeitet, sondern weil in ihr der Dichter sich selbst und seine innerste Empfindung geben soll. Die Lyrik offenbart uns am deutlichsten das menschliche Gemüth, in ihr tönen die mannigfaltigsten Zustände der Individuen, die Stimmungen ganzer Völker und die stürmenden oder sanften Bewegungen der wechselnden Zeit wieder. Sie soll allein der Ausdruck des Herzens sein, ohne den Verstand zu Hülfe zu nehmen, und zwar der Ausdruck einer leidenschaftlichen Regung, von der das Herz ganz erfüllt ist. Für solche Zustände ist nun freilich der eigentlichste Ausdruck der Gesang, zu welchem bei lebhaftern Völkern noch der Tanz kam. Sollen dafür Worte gebraucht werden, so werden sie durch ihre Verbindungen, durch den harmonischen Fall der Versmaße, den Klang der Reime, die abwechselnde Länge und Kürze der Verse die Musik zu ersetzen suchen. Die echteste Form der Lyrik ist also in der Volkspoesie das einfache Lied, in welchem Wort und Musik zugleich aus dem vollen Herzen strömt; und in der höhern Poesie die Ode, welche durch die Freiheit der Form jedem Ausbruch des gesteigerten Gefühls genügt und durch die Fülle des Wortklangs die Musik ersetzt. Es ist indessen nicht zu leugnen, daß es für das volle Herz in der Sprache keinen ausschließlichen Ausdruck gibt, da dabei immer der Verstand thätig sein muß; die Gedichte können sich nur mehr oder weniger entfernt die lyrische Natur aneignen. Denn sollen die Gefühle in Worten ausgedrückt werden, so ist dabei, wenn auch die Natur der Sprache und die Macht des Dichters über dieselbe der Regellosigkeit und Mannigfaltigkeit der hin und herwogenden Gefühle noch so vortrefflich nachgibt, doch gleich dem Verstand eine gewisse Macht gegeben, die er, besonders wenn das Gedicht sich einmal über das Volkslied erhebt, mehr oder weniger benutzt und geltend

macht; und selbst dem Dichter unbewußt verbindet sich die verständige Betrachtung, die logische Ordnung mit der Empfindung, und der Schwung der Leidenschaft sinkt dann leicht zu dem ruhigen elegischen oder didaktischen Ton herab. Will der Dichter dies vermeiden, so hält er sich mehr an den äußern Gegenstand, der seinen Affekt erregt hat, und wird dann entweder erzählend oder beschreibend, nicht sowol, um sein eignes Gefühl auszudrücken, als um in dem Leser ein ähnliches Gefühl zu erwecken. Wenn wir die besten Dichter in ihren lyrischen Erzeugnissen betrachten, so sehen wir dieses beständige Sinken des Flugs, das Kämpfen dagegen und Sicherheben.

Es kann also nur von einer relativ selbständigen Lyrik die Rede sein. Ihr Gegenstand ist das eigne innerste Gefühl des Dichters, von dem er ganz erfüllt sein muß und das überströmen soll in einer idealen Kunstform. Es gibt daher keine traurigere Dichtart als die Lyrik, wenn der Dichter von seinem Gefühl nicht ganz erfüllt und hingerissen ist und daher der Verstand zu viel aushelfen muß. Der Dramatiker und Epiker hat mehr einen äußern Stoff poetisch zu behandeln, an den er von Außen schaffend und ordnend geht, den er idealisirt, in dem man ihn selbst nie erblicken soll. An diesem äußern Stoff kann er sich selbst Kräfte und Nahrung sammeln, oder auf die Form seine Kraft verwenden, wodurch, wenn der Stoff an sich ein Interesse bietet, immer schon ein künstlerisches Gebilde hervorgeht. Der Lyriker aber, wenn er in seiner relativen Selbständigkeit bleibt, muß soviel als möglich sich selbst geben. Je größer seine poetische Kraft ist, desto mehr wird er bei dem anregenden Stoff bleiben, aus dem er Nahrung und Begeisterung zieht; je weniger Kraft er hat, desto schneller und häufiger wird sein Gefühl zum Gedanken herabsinken, sein Gebilde wird ein logisches werden, woran hauptsächlich der Witz arbeitet und eine kranke Empfindung wird sich von der Didaktik beherrschen lassen. Wir dürfen nach dem Obengesagten noch hinzusetzen, daß, wenn Nachahmung, Entlehnung und Benutzung fremder Gedanken, Erzählungen und Bilder der Epik und Dramatik an sich nicht grade Eintrag thut, weil die Verschiedenheit der äußern Stoffe auch eine Verschiedenheit der Anwendung jenes fremden Eigenthums bedingt, die Lyrik dagegen ihrer Natur nach am wenigsten nachahmen, fremde

Gefühle, Leidenschaften, Bilder u. s. w. copiren darf, sondern durchaus originell sein muß.

Die Lyrik ist also eins der besten Kriterien für die Kraft eines Volks und einer Zeit. Sie wird nicht grade die einzelnen Fakta, die eine große Zeitepoche hervorrufen, die ein ganzes Volk auf eine gewisse Höhe stellen, in sich fassen und behandeln, denn das thun die andern Dichtarten; aber sie wird in jedem Einzelnen die Gefühle wiedertönen lassen, die eine ganze Zeit in Bewegung setzen, man wird aus dem erhabnen oder sinkenden Flug der echten Lyrik die gesunden oder krankhaften Zustände eines Volkes abmessen können. Was kräftige Völker besonders beschäftigt, ihr Gesammtgefühl besonders anregt, sind große Thaten, allgemeine Unternehmungen und die großen Wirkungen der Religion auf die Nationalität. Ihre Lyrik, die sich auf solchem Boden nährt, wird daher nicht nur immer ins Epische hinüberstreifen, sondern bald ganz in dem Epos aufgehen, je mehr das durch die Thaten angeregte Gefühl sich in dem dichterischen Bewußtsein ordnet und aufklärt. Wir sehen solche epische Elemente bei den alten griechischen Lyrikern um Homer, eine ähnliche Kraft und Anregung zu den Zeiten des Pindar. Auch die spanische Lyrik wurde von einer Heldenzeit bewegt, die uns in den alten Romanzen entgegenglänzt, und unter den germanischen Völkern hat sich aus den Volksliedern mehr als Ein Heldengedicht entwickelt. Aber ein Zeichen der Schwäche ist es, wenn die Poesie überhaupt den lebendigen äußern Gegenstand verliert, wenn sie subjektiv wird, wenn das Lyrische und Musikalische über dem Plastischen vorherrscht, wenn die lyrischen Gefühle nicht durch Thaten angeregt werden, sondern durch ruhige Betrachtungen innerer Seelenzustände, nicht durch befriedigten Thätigkeitstrieb, sondern durch unruhige Sehnsucht und krankhaftes Verlangen; wenn also die lyrische Poesie in das Verständige und Didaktische oder das Leidende und Elegische verfällt. Dies that sie (den Catull ausgenommen) schon bei den Römern, die ihre Poesie überhaupt durch Erobern dann erhalten hatten, als ihre eigentlich römische Natur untergegangen war; dies that und thut sie bei uns Deutschen in verschiednen Perioden der Schwäche, und dies that sie vornehmlich bei den Italienern, die ihre Poesie auch von femden Völkern, aber ohne Eroberung erhalten hatten. Daher

ist dort ein regelmäßiger Entwicklungsgang nicht zu bemerken. Zu einem großen Theil ihrer Dichtarten bahnte ihnen der Verstand und die Wissenschaft den Weg; sie sind also nur äußerlich in Besitz genommen. Keine einzige fast besteht daher ganz rein für sich, sondern sie sind ein Gemisch von mancherlei Elementen, und alle haben wenigstens den Anstrich der Gelehrsamkeit. Dem Epos der Italiener, wenn man überhaupt von einem solchen reden kann, ist keine epische Lyrik vorangegangen, kein Lyriker hat sich an das Epische angeschlossen. Dieses war auch ungeachtet der unzähligen Epen viel zu schwach, und wir erkannten diese Schwäche schon an dem Einmischen und theilweise Vorherrschen lyrischer und didaktischer Elemente. Die Italiener haben vor ihrem Epos schon von den Römern die Idylle, Satire, das Lehrgedicht entlehnt und in der Form vollendet. Die überwiegend wissenschaftliche Richtung, der sie diese Erwerbung verdanken, brachte sie in ihrer frühen Verstandesreife auch in der Lyrik von allen epischen Anhaltspunkten ab, gab dem Gedanken, der Betrachtung mehr Raum und trieb sie in idyllischen, didaktischen, epigrammatischen, satirischen und elegischen Elementen umher. Sie gerathen selten in Beschreibungen, ohne eine Betrachtung, eine Sentenz daran zu knüpfen, und sowie die Ecloge, ebenso mußte auch die lyrische Form bald zu allen Spielereien des Witzes dienen.

Wie sehr steht die italienische Lyrik schon gegen die provenzalische zurück. Unter den Provenzalen ist weder Epos noch Drama entstanden, aber die Elemente zu beiden finden sich sehr häufig bei ihnen, und viele Dichter schlossen sich ganz an das Epische an. Sie waren von den Bretonischen Heldensagen durchdrungen und hatten sie zum Nationaleigenthum gemacht. Wie oft sehen wir bei ihnen Anspielungen, Gleichnisse, Bearbeitungen aus den Fabelkreisen ihrer nördlichen Nachbarn, wieviel epische Elemente, ritterlichen und kriegerischen Geist in ihren Kampfliedern, wie oft streifen ihre echt nationalen politischen Sirventes in das epische Gebiet hinüber. Schon der volksthümliche Geist, der ihre Lyrik größtentheils durchweht, weist auf eine Anlage zum Epos hin; dies und die ganze Mythologie aus den Ritterepen, die sie zu poetischer Verarbeitung als national, allbekannt und verständlich in ihre Lieder aufnahmen, gibt ihrer Poesie die

besondere Lebendigkeit und Frische. Wie kalt und todt erscheinen dagegen die Dichter des 16. Jahrhunderts, die sich dem Drängen ihrer Zeit und allen nationalen Bewegungen verschlossen und welchen eine tiefe Gelehrsamkeit und ein mühsames Studium die poetische Anregung, die Ausschmückungen, Anspielungen, die ganze Form und das Leben aus einer fernen unverständlichen Zeit herbeischaffen mußten.

Wie die Italiener mehr eine Poesie des Verstandes als des Herzens hatten, so könnte man zuweilen auch fast von den Provenzalen sagen. Ihre Liebe zeigt sich oft mehr als eine poetische denn als eine natürliche. Aber daß sie bei diesen Dichtern doch auch echte Herzensangelegenheit war, beweist die Art, wie sie dieselbe auffassen und darstellen. Man könnte fast sagen, daß sie gleichsam das ganze Leben der Liebe zu einem Epos gestalteten. Sie ist ihnen der Quell der Humanität, die Schöpferin des Menschenadels. Sie lebten diese Liebe ganz durch mit allen Genüssen, Leiden und Gefahren. Sie schildern gern das Glück derselben, wobei sie ihre Gleichnisse und die anschaulichen Verkörperungen ihrer Gefühle aus den Epen holen, ergehen sich gern in Betrachtungen der Liebe und ihres Charakters und daraus zu ziehenden praktischen Vorschriften. Unter die Haupttugenden der Liebenden rechneten sie Verschwiegenheit, ein Beweis, wie gut sie sich auf die Innigkeit dieser Leidenschaft verstanden. Ueberhaupt enthalten ihre Gedichte so viele Beweise, daß die Sänger in der Liebe glücklich waren, und so viele charakteristische Züge echter und wahrer Liebe, daß diese ihrer poetischen nothwendig zur Grundlage dienen mußte und auch oft an die Stelle derselben trat. So läßt sich allein auch der Reichthum an schönen Formen, die Kraft und Wahrheit und naive Innigkeit in ihrer Poesie erklären, mochten sie nun ihre Freude und Lebenslust in Canzonen, Pastorellen, Serenaten, Briefen, Sirventes, oder ihren leidenschaftlichen Schmerz und ihre Trauer in den erhabensten Tönen ihrer Klagelieder ausströmen. Und wenn man bei ihnen auch eine gewisse Einförmigkeit der Behandlung verschiedner Gegenstände, überhaupt die Spuren der Einseitigkeit und Beschränktheit wahrnimmt, worin die Hierarchie seit Jahrhunderten alle Geister niederzuhalten wußte, so gibt ihre rege Theilnahme an allen politischen Verhältnissen, ihr geistiger Kampf

gegen die Mißbräuche der Kirche, ihre Thatkraft, die mit der Poesie immer lebendig vereint blieb, ihrer Lyrik einen unendlichen Vorzug vor der des 16. Jahrhunderts. Sie standen auf der Höhe aller Fragen, welche das geistige und materielle Interesse der Völker lebhaft beschäftigten, und ihre Lyrik verbreitete sich über alle menschlichen Beziehungen. Sie waren wol die ersten, die die Narrheit der Kreuzzüge, ihren unpraktischen, unerreichbaren Zweck, die Spekulationen der Kirche dabei einsahen, und von diesen Lichtpunkten aus für die Befreiung der Geister im Gefolge ihrer Vantadours und Marcebruns gegen die Anmaßungen der Geistlichen muthig kämpften. Eben so stark wie ihre eignen Liebesangelegenheiten beschäftigten sie die Kämpfe ihrer Nachbarn gegen die Mauren, und sie wehrten sich mit gleicher Kraft gegen ihre politischen Unterdrücker vom Norden wie gegen die verbrecherischen Ketzergerichte.

Von allem dem ist bei den Italienern des 16. Jahrhunderts wenig zu finden. Wir haben schon bei dem Epos und Drama nachgewiesen, wie die geistige und politische Schwäche der Nation immer verderblicher wurde, wie bei solcher Verfassung das Epos fast in der Lyrik aufging, das Drama dafür theils in seinen unendlichen Beschreibungen und Erzählungen ganz epische Elemente aufnahm, theils sich in einer kraftlosen Rhetorik verlor. Was läßt sich von der Lyrik erwarten, wenn diejenigen Dichtarten, die sich an lebendige Stoffe, an Thaten halten sollen, in ihr Gebiet herabsinken? Sie ist eben auch gesunken, und an ihr sieht man, wie überhaupt in der damaligen Poesie die rechte Haltung, Klarheit, Selbständigkeit verloren ging, wie die Gelehrsamkeit nur magre unfruchtbare Stoffe herbeizog und, da sie in der Lyrik natürlich nirgends ausreichte, den Geist und Witz an der gekünstelten Form festzuhalten suchte. Um ein neues Leben in alle Verhältnisse, in die Gesinnung und die Bestrebungen zu bringen, hätte gegen die Elemente, die hauptsächlich die Formherrschaft begründeten und damit die Einschläferung und Erstarrung des Volks hervorbrachten, der Hauptkampf geführt werden müssen. Ein regeres und reineres Religionsgefühl hätte in allen Beziehungen eine ungemeine Keimkraft erweckt und das abgestorbne, Alles niederdrückende Kirchensystem für immer überwunden. Es ist keine Frage, daß es in Italien sogut wie bei

andern Völkern gekeimt hat, und die Wirkung ist auch leicht zu bemerken. Was Dante und Boccaccio in ihren Gedichten Besseres und Dichterischeres haben, verdanken sie diesem Keim eines reinern Religionsgefühls. Wir haben ihn auch im 15. Jahrhundert gesehen, natürlich gleich im Kampf gegen das alte System, und er versprach da gute Früchte. Aber die Art, wie schon von Boccaccio und dann von den Dichtern der spätern Zeit dieser Kampf geführt wurde, zeigt, wie weit der wahre religiöse Standpunkt verrückt war, wie tief und fest die Formherrschaft den Geist gefangen hielt; und ein Kampf, der auf einer so verkehrten Seite geführt ward, mußte zum vollständigen Rückzug im 16. Jahrhundert und zum Sieg der Inquisition und der Jesuiten führen.

Allein auch außerdem von wie vielerlei sich durchkreuzenden Ideen und Richtungen mußte ein Volk auf der Kulturstufe der Italiener im 16. Jahrhundert bewegt sein, in einer Epoche, wo sie wenigstens nach außen hin ringsum die größten Anstrengungen gegen den Despotismus jeder Art, des Feudalwesens, der Wissenschaft und des Aberglaubens wahrnahmen. Wenn nur ein tüchtiger Kern dagewesen wäre, auf den solche Beispiele hätten wirken können. Von Volkspoesie war schon nie die Rede gewesen. Das Volk hatte weder mit der Entstehung noch mit der Blüte der italienischen Poesie das Geringste zu thun. Sie ward gleich Eigenthum der Hofleute, dann der Gelehrten. In den vollständigen Besitz beider aber gerieth sie zu einer Zeit, wo das Volk in der Aristokratie und diese im Fürstenthum aufging, wo der Handel den Todesstoß erhielt, nachdem er nicht ein reges energisches Volk gebildet, sondern einige Herrscherthrone gegründet und einen verderblichen Luxus hervorgebracht hatte, wo jede kräftige That vor einer ärmlichen listigen Politik scheiterte, wo alle Gefühle, Gesinnungen, Tendenzen der Gegenwart entzogen und im grauen Alterthum und dessen Formen herumgetrieben wurden, wo durch Sitte und Herkommen der Dichter zum Hofdienst verurtheilt war. Alle diese schlimmen Umstände sieht man den lyrischen Gedichten der Italiener sehr an. Sie sind glatt, elegant, hoffähig, leer, rhetorisch, schwach und gelehrt. Die meisten haben keine Nothwendigkeit in sich, kein inneres Leben, nicht einmal ihren Grund in einer gesteigerten Stimmung des Dichters.

Daher die oft auffallende Vermengung in der Wahl der Stoffe, wobei das Gesetz des Kontrastes geherrscht zu haben scheint, indem die Geistlichen frivole Liebeslieder, die Weltlichen und Frauen geistliche und didaktische Sonette dichten. Auch in den wenigen Gedichten, die sich an den jeweiligen Gang des Nationallebens anschließen, sich über gleichzeitige Zustände verbreiten, bemerkt man den Hofstandpunkt, und kaum ein paar Dichter fühlen sich berufen, elegische Betrachtungen über das untergehende Italien anzustellen. Die übrigen Sonette verrathen höchst kleinliche Verhältnisse, in denen sich die Dichter bewegten, die meist hochgestellte Prälaten und Hofleute waren. Diese ihre Stellung verwickelte sie stark in die Fesseln conventioneller Gesetze, denen sie sich nur zu leicht unterwarfen. Sie dichteten, um von Höfen und Akademien Gewinn und Ruhm zu erwerben. Daher die Armuth dieser Lyriker, die sich immer in den einmal belobten hof- und akademiefähigen Formen und Manieren, in den gangbaren Stoffen herumtrieb. Je trostloser sie neben ihrer Zeit und deren ungemein wichtiger Gährung standen, je mehr ihre Schwäche sie von dem Eingehen in die gegenwärtigen Verhältnisse abschreckte, desto mehr wandten sie sich dem Alterthum zu und desto mehr übernahm die Wissenschaft ihre Leitung in der Poesie. Aber je mühsamer sie sich selbst ihre poetische Nahrung suchen mußten, desto weniger gaben sie ihrem Volk und ihrer Zeit Nahrung weder für den Geist noch für das Gemüth. Sie behielten kaum mehr als Eine Beziehung des Lebens als Gegenstand ihrer Gedichte bei und ließen diesem, indem sie ihn ganz in das gelehrte Gebiet zogen, kaum Leben genug, um ihn nach Geist und Styl der Antiken zuzustutzen. In dem bei weitem größten Theil ihrer unendlich vielen Gedichte ist der eintönige, immer wiederkehrende Stoff die Liebe; aber auch in der Behandlung dieser Leidenschaft ist nicht einmal wahres Gefühl, sondern nur die größte Schlaffheit bemerklich. Kein Trost, kein bestimmtes kräftiges Wollen und Streben, kein Stolz oder männliche Fassung gewähren uns einige beruhigende Blicke in diesem vieltönenden Jammer. Ihre Liebe ist eine wahre Cicisbeoliebe, die mit einem bösen Gewissen aufzutreten scheint und meistens auch am unrechten Platz ist; schüchtern, ohne Thatkraft, selten hoffend, vielmehr fürchtend, oft abgewiesen und mit sklavischer

Unterwürfigkeit diese Abweisung beklagend, sehr oft gar noch nicht in dem Fall abgewiesen werden zu können, aber doch verzehrend, ohne je zum Ziel zu kommen. Von dieser weibischen Cicisbeonatur rührt auch der Hang der italienischen Lyriker, sich mit einer hysterischen, nie befriedigten Sehnsucht abzuplagen, nur eine petrarchische, unerlaubte, hoffnungslose Liebe zu besingen und nur das Quälende derselben aufzufassen. Und wenn in dieser ganzen Dichtung noch Wahrheit, das Ueberströmen eines innern Drangs zu finden wäre; aber man sieht, daß die Empfindung von außen herbeigesucht ist, um Betrachtungen darüber anzustellen, daß die Betrachtungen, Beschreibungen und Zerlegungen der Empfindungen die Hauptsache, das ganze Gedicht nur Kopfarbeit, der Gegenstand eingebildet, das Gefühl erheuchelt ist. Wir werden hierauf noch mehr durch die unangenehme Entdeckung gebracht, daß grade die Prälaten uns die dicksten Bände voll erotischer Lieder aufweisen, daß sie am meisten von Liebesgenuß und Liebespein reden, dabei aber, obgleich die damaligen Sitten der menschlichen Heiligkeit alle Flecken abnahmen, doch eine vorsichtige heuchlerische Zurückhaltung, einen petrarchischen Anstand anwenden, der eben ihren Witz und ihre Erfindungsgabe in leeren Worten und Reimen in Anspruch nimmt, während er das Gefühl, das nun einmal, gleichviel von welcher Art, da war, unterdrückt. Ohne diese Fessel hätte vielleicht der Geistliche verloren, der Dichter gewonnen; so aber gingen beide zu Grunde.

So ward die vielseitige und vollständige provenzalische Lyrik durch die gelehrten Dichter der Italiener, zu denen sie überging, gelähmt und eingeschrumpft; man jagte das Leben durch die wissenschaftliche Kritik heraus und künstelte dann nach antiken Regeln an der Form. Diese traurige Verschrumpfung hat zuerst Petrarca ganz vollendet. Er wäre freilich ohne die unglückliche Schwäche des Volks niemals zu seinem kanonischen Ansehen in der Lyrik gelangt. Aber im 16. Jahrhundert war er bei den Meisten das Ideal und Muster, nach welchem alle Gedichte bearbeitet und beurtheilt wurden. Wie tief man sich in ihn versenkte und wie dann begreiflicher Weise keine andre Richtung gelten konnte, sieht man nicht nur daran, daß in jenem Jahrhundert zu gleicher Zeit zwölf große Commentare über seine Sonette entstanden, sondern auch an der unzähligen Menge Lezioni,

trattati, discorsi, Erklärungen, Dissertationen u. s. w. fast über jeden einzelnen Vers. So wissenschaftlich und kritisch verarbeitet ward er erst recht Eigenthum der Lyriker, das heißt, seine Formen wurden ihnen geläufig, die Lüsternheit ward in eine eingebildete platonische Liebe umgebildet, mit vielen romantischen Uebertreibungen und Sentenzen zu vierzehn Reimen verzogen, und in dieser leichten Manier ergoß sich nun über Italien eine Fluth von Nachahmern, die dieselben Wort- und Redeformen, die uns schon im Petrarca genug langweilen, unaufhörlich wiederholten. Keine Nation zeigt uns ein ähnliches Beispiel von wahrem Fanatismus in der Verehrung und Nachahmung eines gehaltlosen Dichters, der nur in der eleganten Form glänzt. Selbst die, welche sich gegen Petrarca erheben wollten und dies mit großem Lärm kundthaten, blieben doch in seiner Manier stecken. Auch sie hatten ihre Nachahmer, die in ihrer Flachheit alle Schulen mit einander verwischten und dies nothwendig thun mußten, da keine Schule einen innern Charakter hatte. Aber auch sie hatten in jenem grammatischen, subtilen Jahrhundert ihre Commentatoren gefunden, die mit bewundernswerther Geduld unter den tausend Sonetten aufspürten, wo irgend ein Reim, ein Gedanke, ein Bild, ein Ausdruck von einem andern Dichter, Lateiner oder Italiener entlehnt, nachgeahmt oder erweitert worden ist. Diese Commentare sind das Höchste, was menschliche Geduld und Kleinigkeitsgeist hervorgebracht haben, und bei einem so verbreiteten Enthusiasmus für die Silben und Buchstaben läßt sich begreifen, wie die Italiener den Untergang ihres Vaterlands überhören konnten. Umsonst stemmten sich einige Männer gegen diese Fluth und eiferten in Scherz und Ernst, in Versen und Prosa gegen die Sternenaugen, Alabasterhälse und goldnen Haare, wie Mauro in seinem Mulino dei Poeti, Landi in seiner Sferza dei Litterati und besonders Muzio in seinen Annotazioni sopra il Petrarca. Die Nachahmung war zu leicht, das Verfallen in die alte Manier zu natürlich, wo man von echter Lyrik wenig wußte, wo sie nicht aus innerer gesunder Triebkraft hervorkeimte, sondern als eine müßige Spielerei des Kopfes, als ein Gegenstand äußerlicher Behandlung betrachtet wurde und daher auch bald nur noch in der Form bestand. Von diesen Nachahmern unterscheiden sich nur Wenige,

die von dem allgemeinen Muster nur die Reinheit und Eleganz der Sprache angenommen haben, denen aber Inhalt, Anlage und Sentenzen eigen angehören, ja die zuweilen aus innerm Drang dichteten; Vittoria Colonna, Guidiccioni, Alamanni, Fiamma besangen nicht immer ihre Liebe, sondern auch ernstere Gegenstände, wie die Religion und das Unglück ihres Vaterlands.

Bei den Italienern läßt sich vom eigentlichen Gehalt der Lyrik fast gar nicht, sondern nur von der Form reden. Ihnen selbst kommt es auch viel mehr auf die Form als auf den Inhalt an. Dies sieht man nicht nur an den Sonetten, die oft äußerlich sehr preciös und elegant, aber innerlich ganz leer sind, sondern auch daran, daß die Italiener viele Dichter mit Begeisterung nennen und nachahmen, die nicht den geringsten poetischen Gehalt haben, aber die größte Mühe auf Sprache und Reim wandten. Wir werden in dieser Hinsicht später manchen Beispielen von Caro, Bembo und Andern begegnen. Man lernt die poetische Unfähigkeit und daraus den Verfall der Poesie begreifen, wenn man die Lobsprüche des Gravina, das Entzücken des Muratori über die elendesten Sonette, bei denen aber jedes Wort erst nach langer Wahl und vielem Ausstreichen seinen Platz gefunden hat, um dem Gedicht das einzig geltende Verdienst einer wohlklingenden Versification zu sichern; wenn man aus einer Kritik des Maffei über eine Ode des Maggi den kleinlichen Geist und die Beschränktheit erkennt, die sich nicht einmal über die Region der bloßen Wörter erheben kann und mit einer eigensinnigen Kurzsichtigkeit, die die Schüler auf ihrem übeln Weg nur mehr bestärken mußte, bloß an der Stellung der Ausdrücke krittelt. Es soll damit durchaus nicht gesagt sein, daß die Form gar nicht in Betracht käme. Jemehr die Poesie sich künstlerisch hebt, desto mehr kommt bei ihren Gebilden die Schönheit in Betracht und destomehr Werth erhält die Form. Und diese wird um so werthvoller, je besser sie durch Mannigfaltigkeit bei ihrer Schönheit der vielfach erregten Phantasie entspricht, also je natürlicher sie mit dem Ausdruck der Affekte in Einklang steht. Die schönste Periode der Lyrik eines Volks ist also die, wo wir aus einem Reichthum schöner Formen die lebendige Theilnahme eines Volks an allen menschlichen und nationalen Beziehungen, die Empfänglichkeit des beweglichen Geistes für alle Eindrücke und die Kraft

desselben, diese Eindrücke und die dadurch erregten und gesteigerten Gefühle zu einem idealischen Gebilde umzuschaffen, bemerken. Die Form hat also ihren großen Werth in der Poesie, aber erst dann, wenn der Inhalt einen Werth hat, und nur unter dieser Bedingung. Die klangvolle Sprache ist ein großer Vorzug, den die italienischen Dichter voraushaben, der ihnen aber auch eine größere Verantwortung auferlegt, und wenn sie die Künsteleien in dieser Sprache für Lyrik ausgeben, so mögen sie wol die neuern Romantiker, die an derselben Schwäche leiden, zu Bewunderern und Nachbetern haben, können sich aber sonst über die Kälte der nördlichern Völker nicht beklagen, die die Poesie überhaupt nicht nach italienischen Ohren beurtheilen, sondern nach dem Muster der noch viel südlichern Griechen einem inhaltsleeren Zeichen nicht mehr Werth geben, als es wirklich hat.

Die italienischen Lyriker des 16. Jahrhunderts, das als die Blütezeit angesehen wird, haben sich nicht die Aufgabe gestellt, für hohe lyrische Empfindungen einen Reichthum passender Formen zu schaffen. Sie haben sich bei eigner Leerheit, grade wie bei dem Epos und Drama, auf Ueberliefertes geworfen und dieses immer nur von Außen angepackt. Sie hatten also keine neue Form mehr zu bilden, sondern nur die gegebne weiter zu bilden und zu verkünsteln. Diese gegebne, seit Petrarca geheiligte Hauptform ist das Sonett, in das die Italiener keine andern als affektirte und frostige Empfindungen, oft statt deren nur Beschreibungen und witzelnde Sentenzen niederlegen konnten, das die eben so schwachen neuern Romantiker für die beste und klangreichste lyrische Form erklären, das uns aber weiter nichts zeigt, als daß da, wo es vorherrscht, das wahre poetische Leben entweder nie zur rechten Entwicklung gekommen ist oder an einer traurigen Verkümmerung und Schwäche leidet. Für die Italiener ist das Poetisiren bei der unendlichen Menge von Reimendungen in ihrer Sprache eine leichte Arbeit, ihre Sprache selbst hat sie ganz natürlich dazu geführt und diese Sprache muß sehr oft für sie selbst dichten. Um sich das Dichtergeschäft nur etwas anstrengender zu machen, erfanden sie um dieselbe Zeit, wo auch die Sestine (ein langes schwerfälliges Gedicht, dessen ganzer Inhalt, Ideengang und dichterischer Schwung sich um sechs Wörter drehen muß) sehr in Werth kam, die äußerst gezwängte Form

von zweimal vier und zweimal drei Reimen. Es war dieselbe Zeit, als das Lied der provenzalischen Sänger in die trocknen Hände der Gelehrten überging. Wie wenig sich der poetische Genius in diese entweder zu enge oder zu weite Form zurechtfinden konnte, sehen wir daraus, daß die bessern Dichter sich meist zu der freiern Canzone oder Ballate flüchteten, sobald sie von lebhaftern und wärmern Gefühlen durchdrungen waren. Daß man hieraus nicht die Unzulässigkeit des Sonetts merkte, obgleich die Canzone bei den gewöhnlichen Versmachern um nichts besser war, daß das Sonett dennoch die Hauptform für das wurde, was man in Italien lyrische Poesie nennt, beweist, daß die lyrische Kraft dort zu schwach war, um sich eine Mannigfaltigkeit von angemessnen Formen zu bilden, und daß sie sich nach und nach fast ganz erdrücken ließ. Und dies bestätigt sich auch bei einer nur etwas gründlichen Betrachtung der italienischen Sonette. Wieviel echte Lyrik läßt sich aus dem unermeßlichen Haufen von Sonetten herausfinden, zu welchem Jeder beitrug, der nur zwei Wörter mit einander zu reimen verstand? Und wie kann es anders sein, da es bei dieser Dichtart mehr auf die vierzehn Reime als auf den lyrischen Inhalt ankommt? Das Sonett ist durchaus nicht passend für den Erguß lyrischer Gefühle, von welcher der Dichter ganz ergriffen ist, die ihn mit unwiderstehlicher Macht so hinreißen, daß kaum die freieste Form des Ausdrucks seiner Phantasie genügt. Der Dichter, welcher, noch ehe er in seinem Innern einen Ausdruck, so zu sagen, eine geistige Melodie für den Drang seiner Gefühle gefunden hat, schon die kerkerartige Form der vierzehn Reime vor sich sieht und nicht Kraft genug hat, sie zu zerbrechen, hat keinen andern Ausweg als seine ganze Begeisterung, statt sie an dem Gegenstand zu nähren und zu erheben, im Gegentheil auf ein Achtel zurückzuführen und das Uebrige durch den Verstand besorgen zu lassen. Daher ist das Sonett, wie wir dies bei den meisten sehr auffallend bestätigt finden, zum größten Theil Kopfarbeit, bei der das Herz kaum irgend einen Antheil hat, und dann besonders Stylübung. Und die italienischen Literatoren und Kritiker sahen und sehen zum Theil noch die ganze Arbeit nicht anders an; denn was sie an ihrer Sonettenpoesie hauptsächlich loben, bezieht sich auf die Reinheit der Sprache, Eleganz des

Ausdrucks, Feinheit der Wendungen, auf die witzigen Concetti, pikanten Antithesen, rhetorischen Sentenzen. Nicht ein Wort wird von dem lyrischen Schwung gesagt, von dem auch in der That nichts zu sagen ist; ja die meisten dieser Reimereien sind nicht einmal eigentlich lyrische Gedichte. In den wenigen aber, die noch diesen Namen verdienen, sieht man, wie der lyrische Gedanke, der dem Dichter bei seiner Arbeit vorschwebte, zusammengepreßt werden mußte, damit das Maaß nicht überschritten würde, und wie nun, damit doch auch dieses Maaß wieder ausgefüllt werde, der armselige Gedanke durch eine Menge von überflüssigen, platten und gezwungnen Sätzen, durch Anhäufung frostiger Adjectiven und andrer rhetorischer Zierrathen breitgeschlagen wird. Ist es, da man dennoch das traurige Sonett beibehielt, ein Wunder, daß die italienische Lyrik unter der despotischen Herrschaft dieser leeren Form unterging, daß von einer frischen kräftigen Volkspoesie kaum die Rede sein kann, und daß dies letztere eine der Hauptursachen ist, warum wir überhaupt in der italienischen Poesie das volksthümliche kräftige Element vermissen? Die Form, die unabänderliche Form ward die Hauptsache in der italienischen Poesie, und bei allem, was nicht zur epischen oder dramatischen Gattung gehörte, war das Sonett die hauptsächlichste Form. Wie wenig innere Kraft die Poesie der Italiener gehabt habe, sieht man daraus, daß sie nicht einmal die Form mit dem Inhalt in einen natürlichen Einklang zu bringen wußten, von einer gleichmäßigen Gestaltung beider in der Phantasie des Dichters, wie sie bei einer echten Begeistrung stattfinden soll, gar nicht zu reden. Das Sonett, wie es einmal in seiner engen Form festgestellt und durch den Gebrauch der Gelehrten und Geistlichen (denn diese vertreten in Italien die Poesie) sanktionirt war, wurde nun der stehende Ausdruck für alle mögliche Einfälle, und man dachte gar nicht an das Unnatürliche, was darin lag, daß dieselbe Dichtart für die obscönen Späße des Burchiello eben so wie für die ascetischen Betrachtungen des Baldi und die frommen Klagen der Vittoria Colonna, für die verliebten Fadheiten eines Bembo und Varchi wie für die Bußübungen eines Tansillo angepaßt werden sollte. Man zwängte Idyllen und Satiren, Elegien und Epigramme in das Sonett; Lobhudeleien und Schmeicheleien gegen die Fürsten und Prälaten

und burleske Spöttereien gegen die persönlichen Feinde wurden in den bekannten vierzehn Reimen gegeben; man gab Räthsel in Sonetten auf, die wieder in Sonetten gelöst wurden; man schrieb Briefe und Gespräche in Sonetten, ja auf Sonette, die gar keine Frage enthielten, wurden Antwortsonette Mode, welche sich in denselben Reimen bewegen mußten. Kurz, die Italiener unterschieden Sonetti petrarchici, pedanteschi, amorosi, boscherecci, ditirambici, polifemici (halb burleske Liebesklagen nach dem Polyphem des Theokrit), maritimi, spirituali, pastorali, pescatorii, satirici, eroici. Man braucht aber auch nur ihre ganze Sonettenpoesie von Petrarca bis auf die heutige Zeit durchzugehen und dabei den Enthusiasmus der Literatoren für dieselbe zu vergleichen, um recht deutlich zu erkennen, wie traurig es um eine Lyrik steht, die keine bessere Form hat, als das traurige, nur zu Spielereien des Verstandes und Witzes, höchstens zu den sanftern Empfindungen der Elegie passende Sonett. Daß auch die bessern Dichter nicht viel Außerordentliches in dieser Gattung leisteten, kann uns nach dem Gesagten nicht verwundern, aber ein bedenkliches Zeichen ist es, daß sie schwach genug waren, ihre ganze Lyrik dem Sonett zu opfern. Bei solcher Gehaltlosigkeit und Formarbeit ging natürlich nicht nur das Wesen der Dichtungsarten in dem Bewußtsein verloren, sondern auch die einzelnen Formen, die allenfalls noch neben dem Sonett bestanden, vermengten sich auch unter einander. Die Canzone wurde ebenfalls eine Form für alle Einfälle. Ihr Versbau gab freilich den Dichtern mehr Freiheit für den Ausdruck echter Empfindung und poetische Bilder; aber die Empfindung fehlte leider bei den meisten, Inhalt, Gang, Prosa, Leerheit waren die nämlichen wie im Sonett, und nur je mehr Verse die Canzone hat, um so flacher und geschwätziger ist sie als das Sonett. Diese ihr nach und nach zugekommne Eigenschaft mag sie denn so weit gebracht haben, daß sie auch, wie von Martelli u. A. zu didaktischen Gedichten angewendet wurde. Dasselbe Schicksal hatte auch das Madrigal, welches für den Gesang bestimmt war, nachdem das Sonett und die Canzone dafür verloren ging. Manche Dichter wie Baldi, Strozzi, schrieben dicke Bände voll Madrigale, sowie Andre ihre Sonette. Man ist aber im Irrthum, wenn man glaubt, hier einem angemessenen Stoff, wahrer Empfindung,

einfacher Gesangsweise zu begegnen, vielleicht gar dem kräftigen Volkslied auf die Spur zu kommen. Didaktischer, elegischer, epigrammatischer Inhalt wechselt mit den Liebeleien voller Sentenzen und geschraubter Wendungen, und es fehlt diesen Gedichten nur an den vierzehn Reimen, um ein Sonett, oder an den fünf bis sechs Stanzen, um eine Canzone zu sein. Man dichtete sogar auch Idyllen in Madrigalenform, wie z. B. Navagero, und um die Vermengung vollkommen zu machen, gab es manche, die man Anakreontische Idyllen nannte.

Das Kapitel von den italienischen Lyrikern ist bei den meisten Litteratoren nur eine Reihenfolge von Lebensbeschreibungen, worauf gewöhnlich sehr ermüdende Versuche folgen, jeden Lyriker so gut wie möglich herauszustreichen. Wenn man diese Lobeserhebungen und daneben jene Gedichte liest, so wird man entweder an sich oder an den Litteratoren irre, bis man ihre List merkt, womit sie der poetischen Kraft ihrer Schützlinge dasjenige Lob geben, was eigentlich ganz andern Eigenschaften derselben gebührt. Auf diese Art hat man sich denn auch in Hinsicht auf den Kardinal Pietro Bembo (aus Venedig, 1470 — 1547), an der Wahrheit sehr versündigt. Man ergeht sich gewöhnlich in Schmähungen der vorbembo'schen Zeit, wo durch Vernachlässigung des Cicero und Petrarca in Lateinisch und Italienisch eine traurige Roheit eingebrochen sei, wo die Dichtkunst ganz daniedergelegen habe; Lorenzo, Poliziano und Sanazzaro hätten wol auf die Griechen hingedeutet, aber dem Bembo bleibe der Ruhm, zuerst die Schule des guten Geschmacks wieder emporgebracht, mehr als irgend ein Andrer das Ansehn der Klassiker und besonders des Petrarca hergestellt und dadurch die Dichter wieder auf den rechten Weg gebracht zu haben. Deswegen machten freilich seine Gedichte in Italien ein ungemeines Aufsehen und werden auch von unsern Romantikern bewundert. Aber auf welchen Weg hat er denn die Italiener gebracht? Auf keinen bessern als den des Petrarca! Und da die Italiener unglücklicher Weise von dem einmal angeschlagnen Ton nie abkommen können, so mußte man ein ganzes Jahrhundert lang petrarchische hohle Redensarten und eine nichtssagende Eleganz anhören, bis später diese Leerheit zur Caricatur wurde. Wer so etwas für echte Lyrik ausgibt, der kann freilich auch den Bembo den zweiten Hersteller der

italienischen Poesie nennen. Er hat sich allerdings ein großes philologisches Verdienst um die Sprache durch sein grammatisches Werk, Le Prose, erworben. Aber eine Grammatik kann keinen Dichter hervorbringen und seine Autorität hat nur übel gewirkt. Wir könnten auch und würden recht gern seine andern sehr großen Verdienste um die Wissenschaft, seine Medaillensammlung, seine Geschichte von Venedig, seinen botanischen Garten, den wissenschaftlichen Verein in seinem Haus hier rühmen, wenn das Alles hergehörte und den Flecken, den er der italienischen Poesie beigebracht, nur einigermaßen verwischen könnte. Wäre er in dem Kreis, in welchen ihn seine Anlagen gestellt hatten, geblieben, so hätte er sich großen und gerechten Ruhm erworben; aber als Dichter hat er Italien sehr geschadet, und an ihm und dem Heer seiner Nachtreter sieht man, wie leicht es dem Italiener fällt, in petrarchischer Manier zu dichten. Was ihm in der Lyrik voranging und was man Roheit nannte, war ein Anfang zur Entwicklung einer gewissen Kraft und Nationalität, die ersten Keime von Volksliedern, die zu etwas Besserm als zu den gelehrten Tragödien und heroischen Epen hätten führen können. Diese Keime hat er mit seinen geleckten Reimen zerstört, ebenso wie Petrarca mit seinen gelehrten Seufzern die kräftige und originelle provenzalische Poesie. Bembo hatte nicht einen Funken dichterischen Genies in sich, nur angeeignete Gelehrsamkeit, die eine dürre und öde Wüste für die Dichtkunst ist. Schon der Umstand gibt kein günstiges Vorurtheil für ihn, daß er Privatsekretär des Papstes Leo X. war. Solche Leute können sich nur dadurch auszeichnen, daß sie das, was Andre denken und wollen, nachschreiben und in einen möglichst zierlichen Ausdruck bringen. Bembo war grade berühmt wegen dieser fertigen Nachbeterei und wegen der Eleganz seines Styls in den Briefen nnd Breven des Papstes. Die Eigenschaften, die er sich bei dieser mechanischen Beschäftigung angeeignet hat, sieht man in seinen Gedichten, die auch nur auf mechanischem Weg zu Stande kamen. Eine geleckte Zierlichkeit, eine studirte Schwärmerei und Affektation, geheuchelte Gefühle muß man schon seiner knechtischen Nachahmung des Petrarca zuschreiben. Diese Nachahmung drängt sich uns überall auf die unangenehmste Art auf, nicht nur in den Spielereien des Witzes über nichtsbedeutende Umstände, die

mit einer geheuchelten platonischen Liebe in Verbindung stehen sollen, in den gesuchten Concetti und Sentenzen, sondern wir begegnen auch, was bei der Uebernahme eines so armseligen Stoffes nicht zu verwundern ist, ganzen Redeweisen und Versen des Petrarca. Die übertriebnen Bilder und der schlechte Geschmack in der Wahl derselben, die mit Recht dem 17. Jahrhundert zum großen Vorwurf gemacht werden, müssen hier bei Bembo ganz besonders hervorgehoben werden, da sie eben so gut die Lyriker des 16. Jahrhunderts, ja fast alle Lyriker bezeichnen, die den Petrarca nachgeahmt haben. Selbst in der Canzone auf den Tod seines Bruders, die die Romantiker so sehr entzückt, geht das wenige Gefühl, das die Begebenheit ihm entlockte, in den faden Ausschmückungen und der wässerigen Rhetorik ganz unter. Wie er selbst die Lyrik betrachtete, sehen wir aus seinem Sonett an den Gasparo degli Obizzi (in der Mailänder Sammlung der Klassiker das 58. unter den Rime di P. Bembo), wo er seinen Freund sehr poetisch darauf aufmerksam macht, daß das Leben schneller entflieht „als ein Tiger seinem geraubten Jungen nachläuft“, und ihn aus diesem Grund ermuntert, um doch etwas für seine Unsterblichkeit zu thun, Liebeslieder zu dichten „und die himmlischen Gaben derjenigen zu besingen, die durch Vergnügen seinen Schmerz linderte.“ Dasselbe hat sich denn der gelehrte Prälat nach dem Muster des ebenfalls frommen Petrarca auch zu seinem poetischen Zweck aufgestellt. Er war, was für seine Sitten ein nicht ganz günstiges Zeugniß gibt, sehr gut bekannt mit der Lucrezia Borgia und sehr intim mit dem Aretiner, von dem er sich manchen schmeichelhaften Brief erkaufte. Was aber seiner Nachahmung des guten Petrarca die Krone aufsetzt, er hatte nicht nur eine Hauptgeliebte, mit der ihm die Tage in sehr gesegneter wilder Ehe hinflossen, und an die er die meisten rhetorischen Seufzer richtet, sondern außer ihr noch mehrere Beischläferinnen, die er ebenfalls in Sonetten besingt. Wenn ihm solche kleine Schwächen als Prälat unter Leo X. nichts schadeten, so mußte er, wie sein Muster Petrarca, in seinen Gedichten eine gewisse Heuchelei anwenden, wozu ihm denn das petrarchische Sonett, das dem Ausdruck des wahren Gefühls durchaus entgegen ist, vortrefflich zu Statten kam. Eine stets unerhörte Liebe zu einem „himmlischen Weib“, die Reize desselben, die

Art seiner Gefangenschaft sind der ewig wiederkehrende Inhalt seiner Sonette. Es wundert Einen nicht, wenn er nach so viel unwahren Gefühlen und Kindereien in den einfältigen Zustand geräth, wie er ihn in dem traurigen Sonett beschreibt:

Lasso me, che ad un tempo e taccio e grido,
E temo e spero, e mi rallegro e doglio;
Me stesso ad un signor dono e ritoglio;
De' miei danni egualmente piango e rido.
Volo senz' ale e la mia scorta guido:
Non ho venti contrarj e rompo in scoglio;
Nemico d'umiltà non amo orgoglio;
Nè d'altrui nè di me molto mi fido.
Cerco fermare il sole, arder la neve;
E bramo libertate e corro al giogo:
Di fuor mi copro, e son dentro percosso.
Caggio quand' io non ho chi mi rileve;
Quando non giova, le mie doglie sfogo:
E per più non poter fo quant' io posso.

In diesen perplexen Zustand kam er freilich nach seinem Muster Petrarca ganz unschuldig „wie eine Hirschkuh, die sorglos weidet und plötzlich getroffen wird.“ „Er hatte gehofft (Son. 2), immer frei leben zu können, und sich so mit Eis bewaffnet, daß keine Flamme ihn erwärmen könnte; da kam auf einmal eine Frau vom Himmel herab; und wie er sie ansah, fielen ihm die Waffen (das Eis) zur Erde, seine Seele entbrannte und er ließ sich von jener diamantne Ketten um den Hals schlingen.“ „Ein andermal (Son. 9) sah er diese Donna ihr Haar auflösen, sein Herz flog sogleich da hinein und erlustigte sich in den Haaren wie ein Vogel in den Zweigen; da kamen plötzlich die Hände der Donna, um das Haar zu flechten, er wurde dabei oft gedrückt, wollte schreien, aber konnte aus Furcht nicht, und so ward sein Herz mit hineingeflochten und für immer gefesselt.“ Kann man für einen Prälaten läppischer verliebt sein? Diese Haare seiner Donna liebt er immer, jemehr sie seine Leiden vergrößern. Er besingt bald sie, bald die Hände, bald die Augen, die klarer als die Sonne sind, sodaß sie die dunkle Nacht zum heitern Tag machen.“ Er hält kindische Gespräche mit diesen Augen, Händen und Haaren (Son. 13), er frägt sie beklommen, warum sie sich

so selten zeigen, und sie antworten ihm sehr richtig, sie müßten thun, was ihre Herrin wolle, und Bembo solle sich daher an diese wenden. So etwas kann in Italien und unter den neuern Romantikern als Lyrik gelten! Unsern Prälaten machen alle diese Umstände krank, elend, unglücklich, und wären seine Gedichte nicht gar zu unbedeutend, so würden wir in ihnen auch den allgemeinen, schon beobachteten Zug der italienischen Nation erkennen, in deren Klagen und Elegien immer die Erinnerung an vergangne, frohere, kräftigere, glücklichere Zustände vorschwebt, welcher aber die Gegenwart trüb und trostlos erscheint und die Zukunft keine Besserung verspricht. Den Bembo kümmert aber in seinen Gedichten die Wirklichkeit gar nicht; er hat es nur mit seiner sinnlichen Liebe zu thun und mit dem Bemühen, sie uns auf petrarchische Art als rein platonisch und himmlisch darzustellen. Von bestimmten Wünschen und Hoffnungen, von wirklichen Handlungen, von Befriedigung darf er daher gar nicht reden. „Er darf nichts genießen, Alles ist ihm unerreichbar, verboten, er schmachtet immer," und macht Andere damit ganz elend. „Sein Leiden ist rein, aber seine Freude ist immer mit Qual vermischt, sein Leben daher traurig, aber immer kehrt er zu dem Blick seiner Donna zurück und will davor sterben, wie der Schmetterling an dem Licht." Er spricht fast nur von dem Zorn, der Kälte, Sprödigkeit, Grausamkeit u. s. w. seiner Schönen, vergleicht seinen Zustand mit dem Schiff im Sturm und geht dem Tod entgegen. Bald nennt er seine Donna einen lebendigen Schnee und ein sanftes Feuer, meint, er selbst wäre Wachs, das sich beständig ihr Zeichen aufdrücken läßt; bald nennt er sie eine Kriegerin und frägt, warum sie sich so oft mit Stolz und Zorn gegen ihn waffne, da er doch immer so ehrfürchtig und demüthig dabei stehe; trauert in mehreren Sonetten darüber, daß er ihre Gunst verloren habe; versichert ihr, er wolle sein Leben, da er sich selbst nur ihretwegen werth halte, gern für sie hingeben, meint aber doch, sie solle es nicht verlangen, ihm wieder hold sein und bedenken, daß er mit seinen Versen ihren Ruhm unsterblich machen könne. Dann vergleicht er seine Donna mit der Sonne und zählt in gar witzigen Vergleichungen die Aehnlichkeiten ihrer Wirkungen her. Dann wendet er sich wieder an den Amor, frägt ihn, warum er zugleich den Schmerz und

die Süßigkeit der Liebe denselben Menschen gebe, und läßt sich von ihm antworten, daß der Mensch eins allein nicht aushalten könnte. „Die Krieger des Amor sind die Schönheit und die übrigen Gaben seiner Donna, sein Lohn aber getäuschte Hoffnung, Schimpf und Schmerz." Nirgends findet er Ruhe und Trost, er mag nun dem Schmerz mit seinen Thränen und Klagen Luft machen oder ihn in der Brust eingeschlossen halten. Bald kann er seinen Schmerz nicht offenbaren, weil ihm der Muth fehlt, bald lebt er in Angst, daß er dem Amor nicht widerstehn kann. Dann läßt er die Vernunft mit der Begierde kämpfen, erzählt von seinen Thränen und wie gern er weint, führt Gespräche mit der Hoffnung, wünscht in zwanzig und mehr Sonetten zu sterben, ruft dem Amor zu, er brauche ihn nicht mehr zu verwunden, da er dem Tode schon nahe sei. Dabei erhält ihn wieder bloß der Gedanke an seine Donna am Leben. In solchen verdächtigen Zuständen bittet er sogar den lieben Gott in einigen Sonetten, ihn zu bewahren, daß er nicht unter das Joch des Amor gerathe. — Man wird nicht verlangen, daß wir hier den Inhalt aller seiner Sonette vorbringen; wir müßten nur das Vorige wiederholen. Jeder der obigen einzelnen Gedanken, wenn man sie als Gedanken will gelten lassen, ist der Inhalt eines vierzehnzeiligen Gedichts. Seine Canzonen und Ballaten unterscheiden sich von den Sonetten meist nur dadurch, daß derselbe Inhalt in noch viel mehr Verse ausgedehnt ist. Als z. B. der Prälat Bembo seine Donna mit einigen Freundinnen singen hörte, glaubte er sich in den Himmel und unter lauter Göttinnen versetzt, bis er auf einmal merkte, daß es nur fröhliche Mädchen seien: dies ist der Inhalt der ersten Ballate. Natürlich hat sich ein solcher Reimkünstler auch in der schwierigen Sestine versucht; wieviel aber die Lyrik dabei gewonnen haben mag, kann sich Jeder denken, der diese elende Dichtart kennt. Mit Recht konnte ihm Vittoria Colonna den Vers, den sie freilich in einem ganz andern Sinn gemeint hat, zurufen: **Potess' io almen mandar nel vostro petto l'ardor ch'io sento.** Nur ein einziges Mal haben dem heiligen Mann seine läppischen Tändeleien erlaubt, in einem Sonett seines unglücklichen Vaterlands zu gedenken.

Wir wollen natürlich keineswegs auf alle die italienischen

sogenannten Lyriker eingehen und erlauben uns hier nur einige flüchtige Gruppirungen. Nachdem Bembo den Weg gebahnt hatte und die Gelehrten einmal wußten, worauf es in der italienischen Lyrik ankam, gab es wenige derselben, die nicht ihr Sonett gedrechselt hätten und damit den Ruhm bedeutend schmälerten, der ihnen in Anderm, besonders in der Wissenschaft mit Recht gezollt wurde. Auch Machiavelli hat sich von der allgemeinen lyrischen Wuth hinreißen lassen und eine Serenate, Canzone, ein Sonett und ein paar Stanzen geschrieben; Alles ebenfalls in dem unglücklichen elegischen Ton gequälter Sehnsucht und Hoffnungslosigkeit. Die erste seiner Stanzen drückt den Inhalt der ganzen verliebten Sonettenpoesie aus:

Io spero, e lo sperar cresce il tormento:
Io piango, e 'l pianger ciba il lasso cuore:
Io rido, e 'l rider mio non passa drento;
Io ardo, e l'arsion non par di fuore;
Io temo ciò ch'io veggo e ciò ch'io sento,
Ogni cosa mi dà nuovo dolore;
Così sperando piango, rido e ardo,
E paura ho di ciò ch' i' odo o guardo.

Auch der gelehrte Baltassare Castiglione (von Mantua, 1478—1529) verlor als Dichter, was er als Philosoph und sehr eleganter Prosaiker durch sein nicht mehr gelesenes Werk über die Pflichten der Hofleute (il Cortigiano) gewonnen hatte. Er hatte die besondere Liebhaberei an Sonetten, die nur einen einzigen Satz ausmachen. Lodovico Castelvetro (von Modena, 1505—1571) war berühmt als kritischer Zänker und subtiler Logiker, konnte also nur ein schlechter Dichter sein. Den Girolamo Fracastoro (von Verona, † 1548) kann man am besten aus der an seine Schöne gerichteten unsinnigen Schmeichelei kennen lernen, die von den verschrienen Marini und Achillini nicht mit größern Uebertreibungen gedichtet worden sein könnte:

Gli angeli, il Sol, la Luna erano intorno
Al seggio di Natura in paradiso,
Quando formaron, Donna, il vostro viso
D'ogni beltà perfettamente adorno.
Era l'aer sereno, e chiaro il giorno;
Giove alternava con sua figlia il riso,

E tra le belle Grazie Amore assiso
Stavasi a mirar voi suo bel soggiorno.
Indi qua giù per alta maraviglia
Scese vostra beltà prescritta in Cielo
Di quante mai fian belle eterna idea.
Abbian altre begli occhi e belle ciglia,
Bel volto, bella man, bel tutto il velo;
Dio sol da voi tutte le belle crea.

Auch in den meisten kleinern Gedichten des **Lodovico Ariosto** müssen wir beklagen, daß er sich in den Zwang des Sonetts bequemte, während er in seinem romantischen Epos eine so ungebundne Freiheit behauptete. Ariost wäre allerdings der Mann gewesen, der ein Sonett zu Ehren bringen konnte, denn er besaß den reichen und biegsamen Geist, um genug feine Wendungen desselben Gedankens zu finden und dem Ganzen durch eine witzige Pointe einen Schluß zu geben. Ein paar seiner Sonette haben auch auf diese Art einen eignen Reiz erhalten. So das zweite, worin er den Amor als ein wahres Kind und als wirklich blind darstellt, weil er den Dichter allein und nicht auch dessen Schöne gefangen habe, an der er doch unstreitig einen größern Schatz gehabt hätte; oder das vierte, wo er den Satz durchführt, daß seine Geliebte ihm ganz, oder gar nicht gehören soll; oder das siebenzehnte, wo er sich über ihr Verbot beklagt, sie zu betrachten. In den meisten übrigen aber finden wir die leere Rhetorik wie bei den Andern, subtile Betrachtungen über die Liebe, ihren Kampf und ihre Qual, empfindsames Spiel mit dem Namen Ginevra (Son. 7), mit der rothen und weißen Farbe ihres Mantels, Lobpreisungen auf das blonde Haar, galante Streitigkeiten mit dem Amor, witzig sein sollende Vergleichung seiner Gefangenschaft in Amors Kerker mit der der Verbrecher; das ganze 19. Sonett quält sich um den Satz auszudrücken: er hätte nie geglaubt, daß die Entfernung von seiner Donna so hart wäre. Im 9. Sonett beschreibt er mit einer traurigen Rhetorik die Art seiner Verwundung: „das Netz, worin mein Gedanke seine Flügel verwickelte, war ihr goldnes Haar, ihre Augenbraunen waren der Bogen, ihr Blick der Pfeil, und ihre Augen machten die Wunde. Ich bin verwundet und gefangen, die Wunde ist tödtlich und das Gefängniß hart, und

doch in so großem Leid bete ich die an, die mich verwundete und fing.“ Als er seine Donna zuerst sah, glaubte er, die Schönheit ihres Körpers sei ihr Hauptvorzug, da er aber ihren Geist kennen lernte, war er im Zweifel, ob diesem nicht der erste Platz gebührt; jetzt weiß er nicht, was größer ist, er weiß nur, daß in Beidem keine andre Frau an seine Geliebte reicht. Dies ist der ganze Inhalt eines Sonetts. Wir theilen hier eins seiner Gedichte mit, um zu zeigen, wohin auch ein ausgezeichneter Dichter durch das Sonett gebracht werden kann:

O messaggi del cor sospir ardenti,
O lagrime che il giorno io celo a pena,
O preghi sparsi in non feconda arena,
O sempre in un voler pensier intenti,
O del mio ingiusto mal giusti lamenti,
O desir che ragion mai non raffrena,
O speranza d'amor dietro si mena,
Quando a gran salti e quando a passi lenti.
Sarà che cessi o che s'allenti mai
Vostro lungo travaglio e il mio martire,
O pur fia l'uno e l'altro insieme eterno?
Che fia non so, ma ben chiaro discerno,
Che 'l mio poco consiglio e troppo ardire
Soli posso incolpar, ch'io viva in guai.

In sehr großem Ansehn steht bei den Italienern Giovanni della Casa (von Florenz 1503—1556), Erzbischof und päpstlicher Nuntius. Wenn wir aber auch von seinem unsittlichen Lebenswandel, den er mit mehr als einer Buhlerin, ja selbst noch als päpstlicher Nuntius in Venedig mit der Cammilletta führte, und von mehrern seiner Gedichte, die mehr als schlüpfrig, die höchst obscön und schmuzig sind (wie der Forno), ganz absehen wollen, so würde doch eine solche Verehrung ganz unbegreiflich bleiben, wenn sie nicht mit andern Zeichen eines gesunknen Geschmacks zusammenstimmte. Della Casa gründete für seine Manier eine Schule, wenn man seine vielen Nachahmer so nennen kann, und seine Gedichte beschäftigten viele Commentatoren, unter denen wir hier den gelehrten Varchi und den Torquato Tasso nennen; besonders hat der Letztere in einer langen Lezione über ein Sonett alle äußern und innern Eigenschaften der Rime des

Casa auseinandergesetzt. Nach solchen Vorgängern nimmt denn auch Ginguené keinen Anstand, den Dichter gehörig herauszustreichen, und findet als auszeichnende Eigenschaften bei ihm Glanz und Adel des Styls, Wahrheit der Concetti, Kraft und Feuer der Bilder, Neuheit der Wendungen, Kühnheit und Harmonie der Perioden. Wenn wir dies Alles zugeben wollten, so bilden diese anmaßenden Außenseiten, dieser rhetorische und poetische Flitter einen desto widerlichern Contrast mit dem höchst kleinlichen und unbedeutenden Inhalt, der uns mit soviel Würde und Feuer aufgedrängt wird. Uebrigens haben wir die gerühmte Kraft in nichts anderm als in einer Häufung härterer Wörter, ungewöhnlicher Reime und Vermeidung alles Sanften und Weichen gefunden. Der Inhalt seiner Sonette ist die alte klägliche petrarchische Liebe. Casa hatte sich mit mehr als einer Liebschaft versehn und besingt nicht nur alle diese Donne, sondern auch ihre Papageien. Uebrigens ist er der echte Petrarca, selbst in den witzigen Wortspielen mit den Namen der Geliebten. Selten begegnet man einem poetischen Gedanken oder Bild. Das Ganze ist dürre klägliche Prosa in vierzehn Reime gebracht, was freilich die Natur des Sonetts nicht anders hervorbringen kann. Auch Casa sieht in der Liebe nur Unglück (natürlich bloß in seinen Gedichten). Der Weg des Amor ist der Weg zum Tod, er ist von Dornen rauh, von Thränen feucht; Casa hat darauf nur Klagen und Seufzer über die Grausamkeit und Härte seiner Schönen. Aber doch muß er ihn als Sklave des Amor wandeln, er kann keinen andern Weg finden, im Gegentheil er beklagt sich noch, daß dieser so langsam zum Tod führt. Dann besingt er auch die himmlischen Worte, die süße Strenge, den holden Stolz (cortese orgoglio e pio), die heitre Stirn, die glänzenden Augen, das goldne Haar seiner Donna, das sein Herz gefesselt hat. Ein andermal findet er hold die Pfeile und Hände des Amor, hold und voll Vergnügen und Heil sein Gift, sein Joch und seine Fesseln; sein Leben ist ihm nur durch die Liebe angenehm, und er freut sich darauf, daß man einmal auf sein Grab schreibt, daß er als Sklave des Amor gelebt habe und gestorben sei. Man begreift nicht, wie über solche nichtssagende Gedichte noch weitläufige Commentare möglich waren. Wenn man aber diese Commentare selbst ansieht, so bestehn sie fast in

nichts als einer Zusammenstellung aller Lyriker, die jeden einzelnen Ausdruck eben so oder ungefähr so in ihren Sonetten gebraucht und gedreht haben, woraus die dichterische Armuth noch stärker hervorleuchtet [1]).

Annibal Caro (aus Istrien, 1507—1566) hat sich einen größern und wirklichen Ruhm als Uebersetzer des Virgil und Theokrit erworben. Doch wurde er auch wegen seiner Sonette von seinem Publikum dem Petrarca gleichgestellt. Er hat eben hauptsächlich für die Sprache, wie viele andre Dichter ein großes Verdienst; er kannte die Schwierigkeiten der Sprache, suchte sie auf und bezwang sie zu einem eleganten Vers. Seine Sonette sind aber auch nur mühsam zusammengestellte Wörter und ungewöhnliche Reime, worin er sich besonders gern hervorthat. So hat er unter andern drei Sonette geschmiedet, die alle dieselben Reime haben, entweder in dem Condizionale und Passato, wie sentissi, vissi, dissi, ardissi, unissi, oder solche, die sich schwer zusammenfinden, wie apersi, soffersi, fersi, immersi etc. Dies ist aber auch Alles, was man von seinen Sonetten sagen kann, das Uebrige ist nicht der Rede werth, Gedanken, poetische Bilder sind nicht darin, die Gefühle unwahr,

---

1) Wir würden hier gerne eins seiner besten Sonette, das auf die Eifersucht, dessen Hauptgedanken er zum Theil dem Bernardo Tasso entlehnt hat, hersetzen; aber dieses findet sich in allen Sammlungen, und der gelehrte Varchi hat es in einer eignen Lezione commentirt. Daher geben wir ein anderes hier zur Probe, das mehr in echt Casa'scher Manier abgefaßt ist:

Quella che lieta del mortal mio duolo,
Nei monti e per le selve oscure e sole
Fuggendo gir, come nemico sole
Me, che lei, come donna, onoro e colo;
Al pensier mio, che questo obbietto ha solo,
E ch'indi vive, e cibo altro non vole,
Celar non può de' suoi begli occhi il sole,
Nè per fuggir nè per levarsi a volo.
Ben pote ella sparire a me dinanzi,
Come augellin che 'l duro arciero ha scorto,
Ratto ver gli alti boschi a volar prende;
Ma l'ali del pensier chi fia ch'avanzi?
Cui lungo calle ed aspro è piano e corto;
Così caldo desio l'affretta e stende.

die Concetti dunkel und frostig. Wie sehr aber die Wörter und ihre schwierige Zusammenstellung die Hauptsache waren und bis in die neuere Zeit geschätzt wurden, sieht man noch an der Entzückung, die Muratori bei zwei so gereimten Sonetten des Caro in seiner Sammlung empfindet. Er sagt in seinem Werk Della perfetta poesia (Vol. IV. p. 146): Questi due sono sonetti d'un gusto particolare, sono robustissimi, e fanno gran viaggio senza stento e senza affettazione alcuna. Ciò che n'accresce non poco il merito, si è la difficoltà delle rime, che tuttavia sono le stesse in ambedue, anzi in un terzo sonetto. A pochi verrebbe fatto, dopo aver eletto sì fatti ceppi, di spiegare con tanta forza e naturalezza tanti concetti. Eine solche poetische Bornirtheit erklärt denn auch, wie man über die berüchtigt gewordne Canzone von den tre gigli d'oro einen solchen kritischen Streit anheben konnte, der an Heftigkeit und Bitterkeit alles Aehnliche übertraf, Staat und Kirche in Bewegung brachte, selbst im vorigen Jahrhundert noch mit scharfen Waffen geführt wurde und sich vielleicht alle Tage erneuern kann. Diese Canzone ist eine sehr unbedeutende, gedankenarme Schmeichelei auf das französische Haus, wobei alle Götter zur Verherrlichung herbeigerufen werden. Diese unglückliche Canzone kam ungefähr 1553 ans Licht und wurde von Einigen für wirklich göttlich gehalten. Castelvetro bekam sie zufällig zu Gesicht und machte darüber gegen einen Freund einige strenge kritische Bemerkungen. Diese beleidigten den Dichter, er gerieth in Wuth und begann den Krieg gleich mit Schimpfwörtern. Jeder der Kämpen hatte seine gelehrten Freunde, die seine Sache mit der größten Hitze vertheidigten; auf Caro's Seite waren Varchi, Zoppio, Borghini, besonders Alberigo Longo, auf der Seite seines Recensenten dessen Freunde von der Modeneser Akademie und einige andre. Beide Parteien geriethen bald in solche Wuth, daß sie in die gröbsten persönlichen Beleidigungen, in Verleumdungen, Anklagen auf Mord und Ketzerei und Schimpfsonette ausbrachen. Muratori behauptet, Caro habe den Krieg als Humanist, Castelvetro als Philosoph geführt. Auf seine ersten Privatbemerkungen ließ Castelvetro eine kleine Schrift, betitelt Replica, folgen, worauf unter Caro's Namen der Commentar über dessen Canzone erschien. Diesem entgegnete Castelvetro

mit vier Schriften, und nun rückte der Andre mit seiner Apologia degli Accademici de' Banchi di Roma hervor, an welche er noch einige Reime, die Mattaccini, und einen aus Schimpfwörtern zusammengesetzten Sonettenkranz angehängt hatte. Tiraboschi sagt, dies sei eins der infamsten Libelle, die zur Schande der Menschheit und der Wissenschaft erschienen seien. Die Antwort des Castelvetro war hierauf betitelt: Ragione d'alcune cose segnate nella Canzone di A. C. So hatte der Streit bereits sechs Jahre gedauert. Für den Caro trat nun Varchi in seinem Ercolano in die Schranken, während jener beschuldigt wird, andre Waffen gebraucht zu haben. Castelvetro wurde angeklagt, die Ermordung des Alberigo Longo, eines der Streiter auf Caro's Seite, veranlaßt zu haben, was ihm zweimal eine peinliche Untersuchung zuzog, während er wol mit mehr Recht befürchtete, daß Caro ihm selbst nach dem Leben trachte. Der wirksamste Schlag, welchen nun Caro, dem es um seine armselige Canzone immer mehr Angst geworden zu sein schien, anwandte, war der, daß er seinen Gegner der Inquisition verdächtig machte, wozu er dessen eignen liederlichen Bruder als Angeber gebrauchte. Dies bereitete dem Castelvetro den Untergang. Er ging nach Rom, um sich zu rechtfertigen, wurde als Gefangner in ein Kloster gesteckt, entfloh von da nach Chiavenna, und nachdem er vergebens versucht hatte, sich mittelst des Conciliums von Trient mit dem Papst auszusöhnen, lebte er dort nur noch neun Jahre in traurigen Umständen. Der kritische Streit ging unterdessen immer fort, und den Castelvetro überraschte der Tod in seiner letzten Entgegnung gegen den Varchi. Wie ernstlich aber Caro die Sache nahm und wie eifrig er sie führte, sieht man aus seiner Apologia, wo er den Castelvetro beschuldigt, er sei ein Leugner der Unsterblichkeit, Verderber der Wahrheit und des Glaubens, ein Wüthender, Ruchloser, ein Feind Gottes und der Menschen; am Schluß empfiehlt er seinen Feind den Inquisitoren, dem Henker und dem Teufel (al grandissimo Diavolo). Dies war der erste kritische Krieg, aber leider nicht der letzte, und konnte es auch bei der Schwäche der Poesie nicht sein. Jeder Dichter war auch Kritiker, und über eine Menge Sonette und andre werthlose Gedichte finden sich Sammlungen von Streitschriften; so ging es durch

die zweite Hälfte des Jahrhunderts fort bis zu dem großen Kampf über Tasso's Jerusalem. Ob diese vorherrschende und so schlecht beschaffne Kritik die schwächliche Poesie verschuldete oder das Umgekehrte der Fall war, läßt sich schwer mehr entscheiden, aber sicherlich erklären sich beide wechselseitig.

Auf die äußerlichste Form also, auf die Sprache und den Versbau wurde die meiste Sorgfalt gerichtet, und hierin war Niemand eifriger als Bernardino Baldi (von Urbino, 1553 — 1617). Die einfachen Sonette waren ihm nicht schwierig genug, er erfand sich daher etwas, das er sonetti intrecciati nannte, deren Verse aus vierzehn Silben bestanden, wovon aber die drei ersten Silben wieder einen Vers für sich ausmachten und mit den übrigen Versen reimten, wie z. B.

Oltraggio — face lo verno ad ignobile foglia,
E spoglia — della richezza, che gli diè lo maggio,
Lo faggio — e come più e più feroce orgoglia,
Dispoglia — dello più folto bosco lo ramaggio.

Außerdem drechselte er gerne noch viel längere Verse von sechzehn bis achtzehn Silben, und in der letztern Versart hat er ein ganzes Epos Il Diluvio universale geschrieben. Von diesen kindischen Künsteleien, sowie von den Versuchen, lateinische Metren in die italienische Sprache einzuzwängen, ist schon im ersten Band die Rede gewesen. Sie sind wie die ähnlichen Versuche des Tolommei und Broccardo nur in Hinsicht auf die Behandlung der Sprache zu bemerken. Dasselbe gilt übrigens auch von seinen eigentlichen Sonetten, deren er neben seinen größern meist didaktischen Gedichten eine beträchtliche Zahl geschrieben hat. So machte er 106 Sonette auf die höchsten kirchlichen Feste im Jahr (la cronaca dell' anno), und 52 sonetti romani, die unter sich zusammenhängen und eine Art Spaziergang durch Rom von einem Thor zum andern, in die Länge und Quere bilden. Er verweilt darin bei jedem Monument und bringt sehr allgemein gehaltne elegische und moralische Betrachtungen über die gesunkne Größe und die Ruinen Roms an. Dem geistlichen Mann fiel es aber nicht ein, sehr naheliegende praktische Vergleichungen und daraus zu ziehende Ermahnungen an seine Zeit zu geben.

Eben so gut wie die Sonette konnte man übrigens auch andere Gedichtformen zu allen möglichen Stoffen gebrauchen, da

es eigentlich auf das Wesen gar nicht ankam. Dies geschah denn auch besonders mit dem Madrigal, welches lyrisch, epigrammatisch, didaktisch, elegisch, satirisch und idyllisch angewendet wurde. Man machte ohne weitern Anstand Madrigale, die der Form nach Ballaten, dem Inhalt nach Idyllen waren. Der Hauptmadrigalendichter war Giambattista Strozzi (aus Florenz, † 1571), er schrieb einen dicken Band solcher Gedichte, deren Inhalt empfindsame Klänge eines liebenden gequälten Herzens, Gnomen und Sentenzen, Satiren auf den Geiz, Klagen über den Tod der Freunde ausmachen; es gibt fast keinen Stoff, den er nicht in die Form eines Madrigals zu zwängen wußte. Baldi machte sichs zur Aufgabe, in seiner Sammlung von Jugendgedichten dem Strozzi in der Madrigalenform, dem Petrarca im Inhalt nachzueifern. Er gab dieser Sammlung den Namen Lauro, weil er darin, wie Petrarca in seinen Sonetten, den Namen seiner Donna verherrlicht und seine Liebe zu ihr besingt, nur mit dem Unterschied, daß er diese Liebe von der vergnüglicheren Seite auffaßt. So sehn wir überall als Merkmal der Schwäche dieses Ineinanderfließen der verschiednen Dichtarten und Formen, in den meisten Sonetten die kleine epigrammatische Pointe der Madrigale, und in den letztern die langen Schilderungen und Ergießungen der Ballaten. Für jede Unform, in der sich diese wesenlosen Produkte darstellten, hatte man auch gleich einen neuen Namen und ein neues Gesetz aufgestellt und sie dadurch als selbständig in die mannigfaltige Gedichtreihe des 16. Jahrhunderts eingeführt. So erfand man für die zu lang ausgefallnen Madrigale den Namen Madrigalessen. Auch hat man nicht mit Unrecht den Pastor fido des Guarini eine Reihe von Madrigalen, seine Personen Epigrammatisten genannt, und so könnte man in vielen größern Gedichten, auch Tragödien eine Menge von Sonetten herausfinden, denen nur der Reim fehlt.

Die dem Fortschritt in der Wissenschaft huldigten, glaubten auch in der Lyrik das Alterthum heraufbeschwören zu müssen, und sprachen von Hymnen und Oden, schrieben aber doch meist Sonette und Canzonen. Der Styl hatte eben nie mit dem auszudrückenden Gefühl einen natürlichen Zusammenhang, kam nie von selbst aus der überströmenden Fülle des Herzens, er war

in der Behandlung etwas Aeußeres wie das Gefühl. Aber für die Verschiedenheit des Gefühls sah man sich immer nach einem etwa dazu passenden Styl eines Vorgängers, entweder Italieners oder Lateiners, um. Für die gewöhnlichen Ausschmückungen einer Prälatensehnsucht blieb man bei dem Styl Petrarca's, wo durch Eleganz der Reime und Wendungen genug gethan wurde, und man that sich etwas darauf zu gut, wenn die subtilsten Kritiker kein einziges Wort herausfinden konnten, das der alte Meister nicht gebraucht hätte. Hatte Einer einmal Lust am majestätischen Ausdruck, so suchte er seine Ausdrücke aus den Gedichten des Horaz oder Pindar zusammen, wie Tarsia, Della Casa und Andre, für den elegischen Styl mußte dagegen Tibull aushelfen. Einer der eifrigsten derartigen Beförderer der klassischen Lyrik war Girolamo Muzio, in seiner Prosa ein intoleranter, streitsüchtiger Theologe, der sich mit Feuereifer allen Verbesserungen in der Kirche widersetzte und gegen jeden Reformator, wie Paolo Vergerio, Ochini und Andre, bissige Streitschriften schleuderte. In seinen Versen zeigt er sich als einen eben so feurigen, obgleich etwas unbeständigen Galan. Er hatte mehrere Liebschaften, in deren Wahl er etwas weniger schwierig war, als es von einem so gründlichen Orthodoxen zu erwarten gewesen; denn seine Geliebten, von der berüchtigten Tullia d'Aragona an bis herab in die untersten Klassen, sind von mehr als nur zweideutigem Ruf, und in der Art, wie er sie besingt, hat er auch nicht die petrarchische Vorsicht in Vermeidung alles übeln Scheins angewendet. In einem ganzen Dutzend Canzonen hat er nach einander die einzelnen Körpertheile, das Gesicht, die Haare, die Stirn, die Augen, die Wangen, den Mund, den Hals, Busen u. s. w. seiner ersten Geliebten besungen, und der Anblick aller dieser Dinge macht ihn so verwirrt, daß trotz aller Manier und Studirtheit in seinen Reimen die widersinnigsten Ausdrücke, wie gelato fuoco, ghiaccio infiammato, vento di pianto, pioggia di sospiri, vorkommen. Er hatte sich in den Kopf gesetzt, außer der Satire alle Arten zu versuchen, in denen Horaz geglänzt hatte. Er schrieb also eine Ars poetica, Reime und reimlose Verse, die die Stelle der Oden vertreten sollen, und Episteln. In der Dedikation an Veniero freut er sich sogar, daß er seine Gedichte in derselben Ordnung habe drucken lassen,

wie die horazischen. Eine gleiche Mühe in Nachahmung der Antiken gaben sich Bernardo Tasso und Alamanni. Den Letztern haben wir schon einigemal bei unglücklichen Versuchen im Epos und Drama angetroffen, und dort war ihm seine Gelehrsamkeit eben so im Weg als hier in der Lyrik. Ohne griechischen Geist zu besitzen, warf er sich zum italienischen Pindar auf und suchte diesen, wie die Petrarchisten ihr Muster, im Aeußern zu erreichen. Sogar die Ausdrücke Strophe und Epode ersetzte er durch ballata, contraballata und stanza, und hielt sich mit diesem kindischen Kunststück für den Ersten, welcher pindarische Gesänge in Italien habe hören lassen. Bernardo Tasso kam seinem Horaz als Muster in der Erfindung und dem freiern Flug schon etwas näher. Beide Dichter verstiegen sich dann noch höher und ahmten auch den büßenden König David nach. Alamanni kam auf die Idee seiner Bußpsalmen bei einer schweren Krankheit auf einer Seereise; sie sind auch ganz danach. Es kam eben nur auf den Namen an, denn auch die Psalmen des Bernardo Tasso unterscheiden sich nicht von vielen Hundert Sonetten und Madrigalen. Dennoch erhob sich ein langer und sehr ernster Streit darüber, wer von Beiden der erste Erfinder italienischer Psalmen sei, ein Streit, der so wenig Werth hatte und so wenig zu einem nützlichen Resultat führte, als der Streit um Caro's Canzone oder den ersten Komödiendichter oder das erste Hirtendrama. Noch eine Dichtart war von den Alten aufzunehmen übrig, die Elegie, und auch in dieser versuchte sich Alamanni stark in der Manier des Tibull und Properz, zuweilen fällt er auch in den Ton der Ovidischen Klaglieder. Besonders wenn er seiner Verbannung gedenkt. In den meisten übrigen hält er sich in dem erotischen Kreis und besingt seine Flora und Cinzia. Eine ganz eigne Art Elegien, welche auch noch beweist, wie in der dortigen Poesie Alles durcheinander gemengt ist und wie die Italiener jedes fremdartige Produkt dieser Verwirrung durch einen schnell erfundnen Namen geltend machen, sind seine geistlichen Elegien, in denen die Verkündigung Mariä, die Geburt Christi, die Passion, Auferstehung u. s. w. besungen wird. Bernardo Tasso's Elegien, wie überhaupt die meisten italienischen, haben sehr geringen Werth. Sie unterscheiden sich dem Inhalt nach fast gar nicht von den Sonetten, deren Gegenstände

ja auch die Galanterie oder Religion sind; die Form allein gab hier wieder den Ausschlag, denn man brauchte zu den Elegien gewöhnlich die Terze Rime, wofür aber wieder ganz besonders originelle Genies mancherlei abweichende Reimarten anwendeten.

Am widerlichsten sind aber doch die idyllisch sein sollenden Sonette, für die manche Dichter ganz begeistert waren. In diesen war es noch leichter, ein Minimum von Gedanken oder Gefühlen anzubringen und die romantische Mattherzigkeit unter schäferlicher Artigkeit zu verbergen. Denn in der „poetischen" Umhüllung solches armseligen Gedankens oder Gefühls lag wieder mancherlei Stoff für den Scharfsinn, unter den galanten Schäfern und gefälligen Schäferinnen waren berühmte Prälaten und Gelehrte und hohe oder sehr niedre Damen zu verstehen, die der Witz gern zu errathen strebte, und die Idylle war schon längst vorzugsweise als Allegorie angewendet worden, unter deren Schleier sich alles Mögliche, selbst das Einfältigste sagen ließ. Zu solcher Unnatur schickte sich keine Dichtart besser als das Sonett, und man hat dieses auch durchaus nicht dabei vernachlässigt. Es wurde im Gegentheil so ausgebildet, daß man bald genau unterschied, ob die Galans im Fischfang eifrig waren, oder im Wald den Hasen nachjagten, oder auf einfacher Trift ihren Schafen zusahen, und es ward demjenigen zur großen Ehre angerechnet, der der Erfinder oder erste Bearbeiter der Sonetti maritimi oder pescatorii oder boschereccì war. Der Bischof Claudio Tolommei von Siena (1490 — 1555), der eine besondere Lust am Ungewöhnlichen zu haben schien und daher auch nach dem Muster des Alberti und Broccardo die antiken Versmaße einzuführen liebte, machte auch viele Hirtensonette, worin aber gar wenig Gedanken zu finden sind. Es kam ihm vielleicht in den meisten nicht auf eine allegorische Beziehung, sondern nur auf ein einfaches Schäferbild an, wie in diesem, in welchem besonders die Eleganz des Ausdrucks gerühmt wird:

Quei congiunti d'amor Jella e Tirsi,
Tirsi nella sua verde età novella,
Come rosa vermiglia e fresca Jella,
Che non potea più vaga coppia unirsi,
A Citerea così parlare udirsi:
Questi amaranti a te, Venere bella,

Doniamo e questi gigli, onde d'ombrella
O ghirlanda il tuo crin possa coprirsi.
Come amaranti eterno, e come bianchi
Gigli fiorisca bianco il nostro amore,
Che in noi candido sempre e immortal viva.
E come lega l'uno e l'altro fiore
Un filo sol, così tu, santa diva,
Stringi d'un nodo noi, che mai non manchi.

Nicht immer läuft aber die Sache so gut ab, der Dichter weiß auch mit seinen Bildern zu erschüttern. Denn in einem andern Sonett hat ein Hirt lange vergebens seine Amarilli um Gunst gebeten. Langweilig gestimmt, findet er sich einmal in einem Wald, nach einer düstern Anrede an seine Schafe ersticht er sich, und in demselben Augenblick hört man ringsum den Wald dröhnen und sieht seine Heerde in schaudervollen Tönen brüllend hierhin und dorthin davonlaufen. Ein solches Sonett hält Ginguené dennoch für eins der besten in seiner Art. Einer der fadesten Sonettenschreiber, aber gewissenhaftesten Nachahmer des Petrarca ist der gelehrte Historiker **Benedetto Varchi** (von Fiesole, 1502 — 1565). Er mag besingen was er will, das Lob eines Fürsten, Anspielungen auf die Zeit, den Ruhm des Petrarca, seine Liebe und Sehnsucht, immer ist er entweder selbst ein Schäfer oder er läßt Schäfer für sich reden [1]). Nur selten,

---

1) Wie einfältig nimmt sich so das Lob des Petrarca aus, der nie für Schäfer etwas gethan hat:

Sacri, superbi, avventurosi e cari
Marmi, che 'l più bel Tosco in voi chiudete,
E le sacre ossa e 'l cener santo avete,
Cui non fu dopo lor, ch'io sappia pari;
Poichè m'è tolto preziosi e rari
Arabi odor, di che voi degni sete,
Quant' altri mai, con man pietose e liete
Versarvi intorno, e cingervi d'altari;
Deh non schivate almen, ch'umile e pio
A voi, quanto più so, divoto inchini
Lo cor, che, come può, v'onora e cole.
Così spargendo al ciel gigli e viole,
Pregò Damone; e i bei colli vicini
Sonar: povero il don, ricco è il desio.

wenn es ihm seine Spröde zu arg macht, läßt er die Maske fallen und tritt als er selbst auf. Ich weiß aber nicht, ob er dann nicht noch fader und gekünstelter wird, und gebe daher hier eins von diesen letztern Sonetten, um mein Urtheil zu begründen und zugleich die Kraft des Sonetts in ihrem vollen Glanz zu zeigen:

Donna bella e crudel, nè so già quale
 Crudele o bella più; so ben che siete
 Bella tanto e crudel, che nulla avete
 Nè in beltà, nè in crudeltate uguale.
Se del mio danno pro, se del mio male
 Alcun bene, e del duol gioia prendete:
 Più dolce assai, che non forse credete,
 M'è il danno e 'l mal e 'l duol che ognor m'assale.
Ma se 'l morir di me nulla a voi giova,
 E puovvi esser d'onor questa mia vita,
 Perchè volete pur che affatto io mora?
Che si dirà di voi? Costei per nuova
 Vaghezza e crudeltà trasse di vita
 Un che tanto l'amò, che l'ama ancora.

Das italienische Urtheil lautet freilich ganz anders, denn Muratori, der es zwar nicht ganz fehlerfrei finden kann, sagt doch darüber: Non è vino sfoggiato, ma si può ber volentieri. Benchè ne' quadernari si vegga qualche più apparente sforzo dell' ingegno, a me tuttavia per la naturale e non volgare argomentazione e per la chiusa delicatamente ingegnosa pacciono molto più i terzetti. Auch Bernardo Tasso hatte, wenn er nicht seinen Petrarca nachahmte und eine italienisch-platonische Liebe in den herkömmlichen schmachtenden Ausdrücken besang, eine besondere Vorliebe für die Schäfersonette, die er eigentlich recht in Schwung brachte, und zwar glänzte er besonders in der Abart der Fischer- und Seesonette. Sie unterscheiden sich aber von den andern nur durch die veränderten Coulissen und die Erfindung kann nicht viel Kopfbrechen gekostet haben. Die Fischer sind eben so nichtssagend und haben eben so wenig Gedanken als die Schäfer auf ihrem Gras. Was kann z. B. armseliger und leerer sein als folgendes Sonett:

Mentre lieti traean Cromi ed Aminta
Con le nodose reti i pesci a riva,
Per l'onda queta e d'ogni orgoglio priva,
Da' be' raggi del Sol tutta dipinta;
L'irta chioma di fior candidi avvinta
Micone, a cui la prima piuma usciva
Da le purpuree gote, errando giva
Con la barchetta sua di frondi cinta;
E pieno di desir caldo e gentile,
L'acqua mirando in questa parte e'n quella
A le figlie di Nereo alto dicea:
Non vide unqua il mar d'India, o quel di Tile
Ninfa come Amarilli, adorna e bella:
E perdonimi Dori e Galatea.

Diese affektirten Spielereien und Galanterien wanderten bald nach Frankreich und bildeten unter dem Schutz des Hofzwangs in den Zeiten Ludwigs XIII. und XIV. eine starke Richtung in der Poesie. Was sich aber hier an den kleinen Höfen von galanter Allegorie in kleinen Sonetten und Eklogen hielt, hatte dort unter den mächtigen Verhältnissen Zeit und Nahrung genug, sich bis zu vielbändigen Romanen auszudehnen.

Das äußerliche Unglück Italiens zog übrigens doch auch die Aufmerksamkeit einiger Sonettendichter von ihren Nichtigkeiten ab und in eine gewisse patriotische Richtung hinein. Die Art aber, wie sie den Gegenstand behandelten, die Ermahnungen, womit sie ihr elegisches Coquettiren mit alter Größe und majestätischem Unglück zuweilen abwechseln ließen, zeigen, wie äußerlich sie die ganze große Geschichte ihrer Zeit nahmen, wie wenig sie auf den innern Kern und den eigentlichen Grund ihres Unglücks, der Gesunkenheit ihres Vaterlands dringen konnten. Eine solche Schärfe war nur dem Blick eines Machiavelli gegeben, der weder von dem Glanz und der Macht der Kirche bestochen, noch von dem Luxus und der Etikette der Höfe geschwächt, beide als die Verderber Italiens anklagte und in seinen Schriften auf eine Reform im Innern drang, während die Klaglieder und Wünsche der Andern an derselben Oberflächlichkeit und Leere wie in unserm Jahrhundert leiden und daher damals wie jetzt zu keinem vernünftigen Resultat führen konnten. Ja sie waren sogar

nicht einmal aus der Seele des Volks, aus einem überall gefühlten Bedürfniß, dessen Ausdruck wieder überall Anklang gefunden hätte, aus einem allgemeinen Drang und Streben gedichtet. Das eigentliche Volk war als die leidende, durch die vielen Fesseln des täglichen Bedürfnisses und Wohlseins abhängige Masse tief herabgesunken und die Bevorrechteten verdankten eben den Zuständen, welche die Kirche und die kleinen Höfe erhoben, ihre eignen Vorrechte. Die Dichter und Gelehrten suchten bei Kirche und Hof ihr Glück und hatten ihre bestimmten, allein erlaubten und beliebten Gegenstände. Bloß in Toscana, in der kurzen Zeit, wo Kirche und Hof mit einander im Conflikt waren, hatte man sich bei den Alten einiges Licht geholt, dies ging aber aus, sobald die Eintracht wieder hergestellt war, und der Zwang der antiken Formmuster, dem man sich um so williger fügte, je besser sie den Mangel an selbständigem, produktivem Geist verdeckten, diente nur zum Verderben der dichterischen Thätigkeit. Von den Geistlichen aber war es am wenigsten zu erwarten, daß sie ihre Mutter Kirche im Stiche ließen oder gar verriethen, um sich das Schicksal des Savonarola zu bereiten; ihnen kam es am wenigsten zu, das Unglück Italiens hervorzuheben, den Grund desselben zu erforschen und die Urheber zu verdammen. Dennoch sehen wir, wie denn bei einmal eingerissener Unnatur Alles in verkehrte Hände geräth, unter den gepriesensten patriotischen Sängern einen Geistlichen, den Giovanni Guidiccioni (von Lucca 1500—1541). In einem großen Theil seiner Sonette war er ein ehrlicher Nachahmer des Petrarca, und zwar so ehrlich, daß er ihn zuweilen ganz copirte. Dies störte aber, wenn man den Muratori hört, die Italiener gar nicht, und sie suchen solche Copien wegen ihrer pensieri sublimi, vaghissime esagerazioni poetiche und facile e maschile dolcezza o leggiadria d'espressioni als Originale zu erheben. Auch in seinem Patriotismus hält sich unser Dichter zu viel an Petrarca, der sich bekanntlich auf eine wohlfeile Art mit Redensarten abzufinden wußte. Der Hauptvorzug Guidiccioni's ist Eleganz und Correctheit und danach werden allerdings alle Nachahmer des 16. Jahrhunderts beurtheilt. Schon hieraus ließe sich aber abnehmen, daß auch ihm das wahre dichterische Gefühl, selbst auch das patriotische gemangelt habe, wenn man dies nicht schon an der vorherrschenden

Rhetorik, den gekünstelten Ausschmückungen und den vielen nichtssagenden Sätzen bemerkte. Es bleibt freilich dabei unausgemacht, ob seinen Geist die elende Sonettenform so herabgedrückt oder ob er grade aus Mangel an Gefühl diese alsdann so bequeme Form gewählt habe. Seine Gedichte sind aber ziemlich matt und schläfrig. Wir hören darin dieselben schmachtenden, unbestimmten Klagen wie in den Liebessonetten. Der Dichter erinnert an die frühere Größe, beweint den vergangnen Ruhm Italiens und geht zurück bis auf die römischen Zeiten, die eigentlich die Italiener nichts angehen. Dann ruft er den kriegerischen Herzog Della Rovere, die viva fiamma di Marte, herbei, um Rom, die Ernährerin berühmter Helden, zu befreien, weil in ihren Augen, die einst die klarste Sonne der Welt waren, jetzt der Tod weile. Dann bewundert er die Majestät Italiens selbst in der Knechtschaft, zählt die Schönheiten des Landes her, bedauert, daß dies Alles fremde Barbaren verwüsten dürfen; er erinnert daran, daß Italien der Sitz der Kirche ist und so eigentlich die Welt beherrschen sollte. Hier ist der Kern, der Grundgedanke, der in allen Jahrhunderten fortgetönt hat und noch immer wiederholt wird, aber auch der Grund alles Uebels, das weder durch die vorgeschlagnen Eroberungen noch Verzichtungen fremder Mächte gehoben wird (Balbo, delle Speranze d'Italia): der Italiener betrachtet sein Land, seine Kräfte, seinen Ruhm, sich selbst nicht als seine Sache, sondern als Sache der Kirche, mit der Alles steigt und fällt, und so betrachtet er das Schicksal seines Landes mehr als ein unverdientes Unglück, das Rom und die Kirche betroffen, und wir hören hier ungefähr dieselben Empfindungen aussprechen, wie sie ein galanter Herr sagen würde, wenn er eine schutzlose Dame beleidigen sähe. Nur wenige Sonette reden eine kräftige Sprache voll Vorwürfe und Ermahnungen an Italien, aus seiner Lethargie zu erwachen, wie das folgende Sonett, in welchem aber wieder die Anführung der libertà sehr unverständlich und die Hinweisung auf uralte Triumphe sehr unpraktisch ist:

Dal pigro e grave sonno, ove sepolta
Sei già tanti anni, omai sorgi e respira,
E disdegnosa le tue piaghe mira,
Italia mia, non men serva che stolta.

La bella libertà, ch'altri t'ha tolta
Per tuo non sano oprar, cerca e sospira;
E i passi erranti al cammin dritto gira
Da quel torto sentier dove sei volta.
Che se risguardi le memorie antiche,
Vedrai che quei, che i tuoi trionfi ornaro,
T'han posto il giogo, e di catene avvinta.
L'empie tue voglie a te stessa nemiche,
Con gloria d'altri, e con tuo duolo amaro,
Misera, t'hanno a sì vil fine spinta.

Luigi Alamanni kam in seinen patriotischen Sonetten der Hauptsache etwas näher und hauchte mehr Wärme in seine Klagen über das Schicksal Italiens, weil er damit den Unmuth über sein eignes verband. Er war in Folge der unterdrückten Empörung aus Florenz vertrieben, von den siegenden Medici verfolgt und hatte Zuflucht bei Franz I. von Frankreich gefunden. Dieses Leben in der Verbannung war grade nicht glücklich und jeder Umstand erinnerte ihn an sein unterjochtes Vaterland, an die verlorne Freiheit, die Unterdrücker, die vielen Höfe, die Verwüstungen und Siege der Barbaren, die ihm die Rückkehr verwehren. Wenn er die Seine sieht, die die Hauptstadt eines mächtigen Reichs bespült, denkt er an den Arno, der auch schon Helden gesehen hat und als ein republikanischer Fluß noch Helden sehen könnte. Den alten Ocean ruft er auf, daß er den berühmten Tyrrhenus, seinen Sohn, vom Schlaf erwecke und ihn zum Mitleid für den durch Sklaverei niedergeschlagnen Arno bewege. Wie er aber mit seiner Trauer um das Vaterland und dem Wunsch nach der Befreiung desselben immer sein eignes Interesse zu verbinden weiß, zeigt unter vielen andern das folgende Sonett:

Io pur, la Dio mercè, rivolgo il passo
Dopo il sest' anno a rivederti almeno,
Superba Italia, poichè starti in seno
Dal barbarico stuol m'è tolto (ohi lasso!)
E con gli occhi dolenti e 'l viso basso
Sospiro, e 'nchino il mio natio tereno,
Di dolor, di timor, di rabbia pieno,
Di speranza e di gioja ignudo e casso.

Poi ritorno a calcar l'Alpi nevose,
E 'l buon Gallo sentier; ch'io trovo amico
Più de' figli d'altrui, che tu de' tuoi.
Ivi al soggiorno solitario, antico
Mi starò sempre in quelle valli ombrose,
Poichè il Ciel lo consente, e tu lo vuoi.

Zu der schon einmal bemerkten Eigenthümlichkeit in der lyrischen Literatur der Italiener, wonach manche Richtungen in verkehrte Hände geriethen, gehört es wol auch, daß Bernardo Capello, ein eifriger Politiker, der der venetianischen Regierung so gefährlich schien, daß sie ihn auf eine ferne Insel verbannte, in seinen Gedichten eine ganz religiöse und resignirte Stellung annahm. Er spricht, als ob er sich nie um das Schicksal seines Vaterlands bekümmert hätte, mit Gleichgültigkeit, oft mit Verachtung von den irdischen Dingen und zeigt große Sehnsucht, diese Welt zu verlassen und die Hoffnungen einer zukünftigen in Erfüllung gehen zu sehen. Wenn er den Domenico Veniero, auch einen Venezianer, in dieser religiösen Richtung zum Nebenbuhler hatte, so scheint uns dessen Stimmung natürlicher, da er durch dreißigjährige körperliche Leiden von selbst auf die Hoffnung eines bessern Lebens geführt wurde.

In dieser sanften, wenig schwunghaften Weise, die ganz die Natur der Elegie, aber deßwegen einen untergeordneten lyrischen Werth hat, glänzt ganz besonders die bekannte Vittoria Colonna (1490 — 1547), die Gemahlin des tapfern Ferrante d'Avalos, Marchese von Pescara, die von fast allen namhaften Zeitgenossen in Prosa und Versen gefeiert wurde (von Ariost im Orlando fur., Canto 37. St. 1 — 23). Ihr Leben, das durch die Theilnahme ihres Gemahls an den Kriegen Karls V. viel beunruhigt wurde und durch dessen frühen Tod lange traurig und einsam hinfloß, ist vielfach beschrieben worden. Ihre Gedichte hat sie fast alle nach Pescara's Tod verfaßt, daher sich in ihnen eine trübe Stimmung und Trauer, oft jedoch auch eine neben so vielen faden Dichtern überraschende Kraft und Männlichkeit ausspricht, während sich in den Gedichten aus ihren letzten Lebensjahren neben tiefer Frömmigkeit auch eine Neigung zum Mystischen und zu religiöser Schwärmerei verräth. Sie hat sich leider auch den Petrarca zu ihrem ausschließlichen Meister

gewählt, und manche ihrer Sonette sind auch wirklich weiter nichts als petrarchisch, die Sprache sehr correct und elegant. Wäre sie aber lieber ihrer eignen Richtung gefolgt, so würde die dichterische Kraft, womit sie ihren Meister und viele seiner männlichen Nachahmer beschämt, sie gewiß auf bessere Wege geführt und man nicht zuweilen das Studirte, Gezierte und Subtile in ihren Versen zu beklagen haben. Ihre elegischen Sonette beziehen sich außer dem geistlichen und religiösen Stoff alle auf ihren Mann, enthalten Klagen über seinen Verlust, Wünsche, ihn würdig besingen zu können, Aufforderungen an andere Dichter, die Leier zu seinem Lob zu ergreifen, traurige Erinnerungen, durch die Orte erweckt, wo sie glücklich war, wo sie ihn früher mit Ruhm und Narben bedeckt zurückkehren sah. Es ist hier wenigstens keine eingebildete und affektirte Empfindung, womit sie sich und andre quält, es liegt hier wirkliches Unglück und wirkliche Trauer zu Grund, wenn nur der Ausdruck immer eben so natürlich wäre [1]). Ihren geistlichen Gedichten merkt man etwas an, daß sie ihre letzten Lebensjahre in übertriebnen Andachtsübungen zugebracht und sich zu stark in die Mysterien der Kirche versenkt hat. Ihr sonst gebildeter Geist, der aber immer einen etwas gesenkten dichterischen Flug hatte, gerieth hier in Subtilitäten und Uebertreibungen, wie in dem Gedicht auf den Tod des Erlösers, wo alle Engel sehnlichst zu sterben wünschen und alle zusammen weinen. Es konnte ihr in einem Gebiet nicht

---

1) Z. B. in dem Sonett:

Qui fece il mio bel Sole a noi ritorno
  Di regie spoglie carco e ricche prede:
  Ahi con quanto dolor l'occhio rivede
  Quei lochi, ov' ei mi fea già chiaro il giorno;
Di mille glorie allor cinto d'intorno,
  E d'onor vero a la più altera sede,
  Facean de l'opre udite intera fede,
  L'ardito volto, il parlar saggio adorno.
Vinto da' prieghi miei poi mi mostrava
  Le belle cicatrici, e 'l tempo e 'l modo
  De le vittorie sue tante e sì chiare.
Quanta pena or mi dà, gioja mi dava,
  E 'n questo e 'n quel pensier piangendo godo,
  Tra poche dolci e assai lagrime amare.

gelingen, worin sogar der große Dante gescheitert ist, und wir haben hier wenig mehr als die fromme Stimmung und den aufrichtigen guten Willen zu bewundern. Kirchlicher Inhalt und Sonettenform scheinen die Poesie auf gleiche Art zu lähmen. Die große Verehrung, die ihr gezollt wurde, verdankt sie wol zum großen Theil ihrer hohen weltlichen Stellung und den freundschaftlichen Verhältnissen zu ihren Zeitgenossen, die dem Dichterverein in ihrem Schloß zu Ischia gern huldigten. Doch hat sie auch unter unsern Neuromantikern so gut wie Bembo noch ihre Verehrer. Große Aehnlichkeit mit ihr in Schicksal und poetischer Richtung hatte die andere berühmteste Dichterin, Veronica Gambara (1485—1550). Auch sie verlor früh ihren Gemahl, den Principe Giberto X. von Correggio, und gerieth, nachdem sie die Erinnerung an ihn durch viele elegische Sonette gefeiert hatte, noch viel stärker in die Theologie, deren Dürre und poetische Unfruchtbarkeit auch nicht durch ihre natürliche Beredsamkeit besiegt werden konnte. Diese geistliche Richtung fand übrigens auch ihre Schule, und einer der namhaftesten Nachahmer der Vittoria Colonna war der Bischof von Chioggia, Gabriello Fiamma (aus Venedig 1533—1585), dessen Lieblingsthema der Tod und die höchsten Mysterien der Kirche waren. Er schrieb selbst einen Commentar zu seinen Gedichten.

Francesco Maria Molza (aus Modena 1489—1544) hat eine große Kraft gehabt, sie aber leider durch ein über die Maßen ausschweifendes Leben vergeudet. Seine Sonette und Canzonen hängen, wie Bouterwek vortrefflich sagt, mit dem Roman seines Lebens eng zusammen; aber auch jedes für sich trägt in so bestimmten Zügen den Charakter seines Verfassers, daß man in ihren Fehlern wie in ihren Schönheiten den Mann erkennt, der nicht müde wurde, in Extasen der Liebe zu schwelgen. Er war nicht Genie genug, um seine poetischen Gefühle aus den Fesseln des Sonetts zu befreien, wäre aber vor ihm eine freiere nicht conventionelle Lyrik gewesen, so hätte er wol etwas Ausgezeichnetes geleistet. Er hatte sich leider auch in die Schule der Petrarchisten begeben, aber seine Empfindungen sind ungeheuchelt, bedürfen keiner langstudirten Wendungen und Ausschmückungen, er verschmäht auch meist die schwächliche, klagende, sehnsüchtige Empfindelei, sondern sein ganzes Wesen schäumt in

starken und kühnen Gedanken, die Leidenschaften, die ihn sein ganzes Leben hindurch verzehrten und die er unverschleiert, selbst ungezügelt in seinen Gedichten abspiegelte, gaben seinen Gedanken eine besondre Energie, seinen Bildern ein warmes Colorit. Er hatte meistens für die vierzehn Reime eines Sonetts nicht zu wenig, sondern eher zu viel Stoff, zu weite Gefühle (was bei den Andern meist umgekehrt der Fall war), und dies mag ihn auch zu dem Fehler, der ihm am meisten vorzuwerfen ist, gebracht haben, zu dem der oft unsinnigen und abenteuerlichen Uebertreibungen, die das wahre Gefühl nicht mehr durchdringen lassen, sondern nur noch eine bloße leere Sonettenempfindung beurkunden. Diese Uebertreibungen zeigt er nicht nur in dem Rausche der stachelnden Leidenschaft, sondern besonders in den vielen Sonetten, worin er den Tod seiner Geliebten beklagt. Sie sind allerdings nicht so thränenmatt wie die der andern Petrarchisten, aber seine Kraftausdrücke schweifen weit über das Natürliche hinaus und nehmen stark die später so verrufne Marini'sche Manier an. Hier ist ein Beispiel von dieser Art, ein Sonett auf den Tod des Kardinals Ippolito de' Medici:

Piangi, secol noioso e d'orror pieno,
Ed ogni senso d'allegrezza obblia,
Di valor nudo in tutto e leggiadria,
Orrido e fosco, già lieto e sereno:
Che in te venuto è su 'l fiorir pur meno
Quel chiaro germe, che d'alzar tra via
Era a gli antichi onor, la cortesia,
Che vivendo mai sempre egli ebbe in seno.
E tu, che visto pompa hai sì crudele,
Altero fiume, sotto l'onde il crine
Ascondi e il corso a' tuoi bei rivi niega:
E tosco amaro in te rinchiudi, e fele
Simile a quello, onde con duro fine
Alma si bella dal mortal si slega.

Noch ein Lyriker, der gewöhnlich als einer der ersten Sonettendichter Italiens angesehen und wegen der Neuheit seiner Wendungen, der Wahrheit und Wärme, Kühnheit und Originalität der Gedanken gerühmt wird, ist Angelo di Costanzo (von Neapel 1507 — 1590). Ich finde in seiner Poesie weiter

nichts Rühmenswerthes, sondern ganz den alten faden Petrarchisten mit sinnlicher Lüsternheit, Anstandsheuchelei und schmachtenden Versen. Was man ihm besonders hoch anrechnet, ist, daß er sich von der petrarchischen Manier entfernt und neue Wege versucht hat, daß er ganz neue Concetti und Witzspiele gebraucht und seine Gedanken in einer streng verständigen Folge ordnet, so daß jedes Sonett ein gewisses Ziel hat, zu welchem er in einer überraschenden Entwicklung gelangt, die Mitte dem Anfang und das Ende beiden genau entspricht, daß er einen Gedanken von allen Seiten ergründet und diesem Hauptgedanken alle übrigen untergeordnet sind: kurz, daß die Logik die Hauptstütze seiner Poesie ist. Abgesehen aber davon, daß diese Eigenschaften mehr für einen Redner als einen Dichter wesentlich sind, wie denn überhaupt diese Sonettenschreiber mehr Rhetorik als Poesie zeigen, so sind eben auch in den Costanzo'schen Sonetten gar wenig Gedanken zu finden. Die neuen Wege, die er versucht haben soll, bestehen zuweilen auch nur in neuen Wendungen und Stellungen. So hat er in manchen Canzonen die Wörter so gestellt, daß die einzelnen Strophen das Ansehen des sapphischen Versmaßes haben. Wie wenig Gedanken und noch weniger Poesie aber der Inhalt solcher gerühmter Neuerungen bietet, mag man aus dem Anfang einer Canzone ersehen:

Tante bellezze il Cielo ha in te cosparte
  Che non è al mondo mente sì maligna,
  Che non conosca che tu dei chiamarte
      Nova Ciprigna.
Tale è l'ingegno, il tuo valore, il senno,
  Ch'alma non è tant' invida e proterva,
  Che non consenta che chiamar ti denno
      Nova Minerva.
La maestà del tuo bel corpo avanza
  Ogn' altra al mondo, e par che t'incorone
  Di gloria tal, che sei nella sembianza
      Nova Giunone.
E di cor sei si casta e sì pudica
  Oltre la frale condizione umana,
  Che par ch'errar non possa un che ti dica
      Nova Diana.

In seinen Sonetten aber ist die Manier des Petrarca nicht im Geringsten geändert, darin dieselben faden Schmeicheleien, Klagen, das Girren, die anständig verschleierte Lüsternheit, die Geistesverrenkungen, um das Gefühl zu ersetzen, dieselben Füllwörter, gehäuften Adjectiven und nichtssagenden Epitheta, um die vierzehn Reime fertig zu bringen. Das ewige Schwören, daß er die Sprödigkeit und Härte seiner Geliebten nicht mehr aushalten könne und sterben wolle, kommt ihm doch zuletzt selbst albern vor, daher sagt er in einem Sonett, über welches Muratori ganz entzückt ist:

Credo che a voi parrà, fiamma mia viva,
   Che sien le mie parole o false o stolte,
   Perch' abbia di morir detto più volte
   Senza rimedio alcuno, e poi pur viva.
Per queste vostre luci, ond' io gioiva
   Tanto quanto piango or che mi son tolte,
   Vi giuro, e così 'l Cielo un dì m'ascolte,
   E da sì fiero mar mi scorga a riva:
Com' io sento talor porsi in cammino
   Per uscir l'alma; e poscia, o sia 'l diletto
   Che prova nel morire, o sia 'l destino,
Si ferma (io non so come) in mezzo al petto:
   Ma pur le tien l'assedio sì vicino
   Morte, accampata al mio già morto aspetto.

Der erste unter den italienischen Lyrikern ist ohne Widerspruch Torquato Tasso. Er ist nach zwei Seiten zu betrachten, als origineller Dichter und als Nachahmer des Petrarca; daher sind über ihn so verschiedne Urtheile gefällt worden. Die Einen greifen seine Sentimentalität an und die Romantiker sind entzückt über seine schwärmerischen Uebertreibungen. Daß Tasso ein entschiednes lyrisches Talent hatte, sieht man schon aus seinen größern Gedichten, der Gerusalemme und dem Aminta, und es ist daher zu bedauern, daß die allgemeine Schwärmerei seiner Zeit auch ihn in die enge Sphäre des petrarchischen Sonetts herunterzog. Betrachten wir ihn zuerst von seiner bessern selbständigen Seite, so finden wir ihn ziemlich frei von jenem krankhaften subtilen Suchen nach einer eingebildeten oder verbotnen oder unnatürlichen Empfindung; seine Liebe hat etwas Reelles,

seine Wünsche schweifen nicht im Unbestimmten, Unklaren umher, sind nicht ohne Erfüllung, er schmachtet nicht nach Nichtigem, nach Schatten, er genießt und beschreibt mit Vergnügen den Genuß, er sieht, fühlt, spricht mit seinen Schönen und es ist ein menschliches Empfinden und Reden. Seine Lyrik lehnt sich ganz an das Epische an, wenn es uns wenigstens erlaubt ist, das ganze Hofleben in Ferrara mit seinen wechselnden Gestalten, seinen Genüssen, das ganze bunte Treiben so zu bezeichnen. Wenigstens gab es einen festen Kern, ein plastisches anschauliches Leben ab, an dem sich seine Gefühle entwickelten. Und eben aus dieser Darstellung rollt sich nach und nach das ganze Leben in einem warmen Gemälde vor unsrer Anschauung ab. Wir sehen den Herzog und seine Familie, Jedes in seinem besondern Charakter, dann die hervorragendsten Personen am Hofe, die Gelehrten, die Staatsmänner mit ihren ehrgeizigen Absichten und Intriguen. Mit besonderer Vorliebe und Wärme sind die verschiednen Schönheiten am Hofe gezeichnet, und tausend kleine Umstände, die des Dichters Affekt auf irgend eine Art erregten, offenbaren uns ihren ganzen Charakter. Wir erkennen leicht die Barbara Sanseverina mit ihrer geistigen Ruhe, deren Tochter Leonora Sanvitali mit ihrer reizenden Heiterkeit, die Livia d'Arco mit ihrem bezaubernden Lächeln und ihren Scherzen, die Lucrezia Bendidio mit ihrer siegenden Coquetterie. Alle diese verschiednen Schattirungen treten mit den wärmsten Farben nicht nur in den an die Personen selbst gerichteten Sonetten, sondern auch in denen hervor, in welchen das ganze Treiben, die Lustpartien in Belriguardo, Casteldurante, die Jagden und Spiele geschildert werden. Am liebsten ergeht sich der Dichter, besonders in Madrigalen, in der Schilderung kleiner Abenteuer und unbedeutender Vorfälle, die aber für Liebende so große Wichtigkeit haben, Küsse, die er der Schönen im Schlaf raubt, Berührung eines reizenden Arms und die Worte der Dame bei dieser Gelegenheit, Blumen im Haar oder am Busen, das Erröthen eines Mädchens, die Angst bei der Annäherung einer Biene, die ein paar frische Lippen für eine Rose nahm. Am feurigsten äußerten sich seine Gefühle gegen die Hofdamen, während die Sonette an die Prinzessinnen ganz andrer Art sind. Seine innere Liebesgluth streift zuweilen an das Lüsterne, hält dann aber plötzlich wie erschrocken

ein; sie scheint ihn vorzudrängen zum Handeln, zum Genuß der Liebe, zum Wagen, Ergreifen jeder günstigen Gelegenheit; aber bis an die Lippen wirkt dieser kühne Muth, da erhält wieder die Scheu, eine gewisse zarte, fast weibliche Zurückhaltung die Oberhand und während des Kampfes verflüchtigt sich der Gedanke in eine zarte duftige Schwärmerei. Man sieht seinen Reimen zugleich die Gluth an, die den Wunsch oder Affekt durchdringt, und zugleich den Zaum, den seine Gewissenhaftigkeit ihm angelegt hat.

Aber Tasso hat auch seine andre Seite, von der man ihn betrachten muß. Er ist, was auch die Neuromantiker dagegen eifern mögen, in sehr vielen Sonetten ein vollständiger Petrarchist, so gut wie die Andern, und dies ist nicht anders möglich, sobald er wie die Andern das Sonett für die erste und beste lyrische Form erklärte. In solchen Gedichten bemerken wir die krankhafte Richtung, das allgemeine Leiden, die zunehmende Schwäche durch die despotische Bevormundung des Volks, deren Symptome schon bei Petrarca zu finden sind und einmal, am Ende des 15. Jahrhunderts, nur auf kurze Zeit verschwunden waren. Wenn in eine solche Richtung ein so erregbarer Geist wie Tasso gerieth, so mußte er das Sehnsüchtige, Schmachtende, Selbstquälende aufs Höchste steigern. Wer Tasso's Lebensumstände kennt, wird diese romantischen Eigenschaften in vielen seiner Sonette erklärlich finden, aber auch bedauern, daß ein Dichter von solcher lyrischen Kraft sich nicht über das Sonett erheben konnte. Denn nur dem Umstand, daß das Sonett entweder zu kurz oder zu lang ist, muß man es zuschreiben, daß er oft in die petrarchische Phrasensucht verfallen ist, daß der Ausdruck mit dem Gefühl nicht in Harmonie bleibt und der Witz im Haschen nach einer Ausfüllung der Sätze in Plattheiten und hohle Uebertreibungen geräth. Ganz in der Manier der Petrarchisten ist es, daß der Dichter sich zuweilen über seine vergebliche Sehnsucht kränkt und doch zugleich wieder darüber vergnügt ist, wenn er bedenkt, daß seine Donna sich über seine Plagen freut; daß er zuweilen vor dem Tod aus Liebesschmerz erbebt, und sich dann doch wieder schilt, daß er zu lange lebt, weil es ja möglich wäre, daß seine Donna seinen Tod verlangt. Es ist ganz petrarchische Manier, wenn der Dichter sagt, daß die glänzenden Haare und

Augen seiner Schönen auf die Erde einen duftreichen Mai bringen, daß die ganze Natur ihr huldigt, die Flüsse still stehen, wenn sie vorübergeht, und ihre Wellen klären, um ihr als Spiegel zu dienen; daß alle Meer- und Flußgottheiten die Erde durchwühlen sollen, um seiner Schönen das Kostbarste zu bringen; daß er der Liebe Schmerz gern in tausend Wunden ertragen und aus Liebe sterben will. Solche Verirrungen finden sich besonders in den Gedichten an die Prinzessinnen Lucrezia und Leonora von Ferrara, wo er nicht den harmonischen Ausdruck einer wahren Leidenschaft, eines lebendigen Gefühls, sondern die schmeichelndste Wendung einer erheuchelten Empfindung in Anschlag brachte, wo es eine Bewerbung um die Gunst der einflußreichsten Personen am Hof und dadurch eine mehr oder weniger angenehme und sichere Stellung unter den Hofleuten galt, wo es nur darauf ankam, ein paar gefährlichen Nebenbuhlern in der petrarchischen Manier durch möglichst galante Wendungen und übertriebne Complimente den Preis streitig zu machen. Solche Artigkeiten waren allerdings für Prinzessinnen gut genug und machten dort auch ihre Wirkung, aber man muß sie nicht, wie die Neuromantiker thun, für hohe Lyrik erklären. Was ist es mehr als eine ganz gewöhnliche Schmeichelei, wenn er von der stickenden Lucrezia sagt, daß sie mit schöner Hand zugleich den Stramin und die Herzen durchstochen habe; oder wenn er in dem Compliment über Leonorens Gesang das Schicksal grausam nennt, weil es der Welt diesen Genuß entzieht, da er jeden tödtlichen Nebel, der die Sinne umstrickt, aus den finstersten Geistern vertreiben könnte, und die Welt ein Paradies wäre, wenn sie, die das Gesicht des Engels sieht, auch die Engelsstimme hören könnte. Oder man höre die fürchterliche Uebertreibung, die der Inhalt eines Madrigals an die Lucrezia ist: „die Natur hat dich, schöne Kriegerin bewaffnet, die Blicke sind die Pfeile, die Haare die Netze, die Augen die Fackeln. In deinem Lager steht in erster Reihe die Ehre und der Ruhm, hinter ihnen die hohen Sitten und die Tugenden. Ein Jaspis ist dir um das Herz gegürtet. Du bist die Führerin und Amor der Besiegte.“ Für das berühmteste von Tasso's Gedichten halten die leichtbegeisterten Romantiker die Canzone an die Leonora, welche die erste von den sogenannten tre Sorelle ist und aus der man immer den

Hauptbeweis für die alte Fabel von der heimlichen Liebe des Dichters zu der Prinzessin hernimmt [1]). Er schrieb diese Canzone, als er kaum in Ferrara angekommen war, wo also auf jeden Fall von einem intimen Verhältniß mit der zehn Jahre ältern, kränklichen, bigotten Prinzessin noch keine Rede sein konnte, sondern wo es für ihn die Hauptsache war, sich neben den andern poetischen Verehrern geltend zu machen. Tasso hat die beiden andern Canzonen, die mit dieser die Drillingszahl ausmachen, nie bekannt gemacht, weil sie, wie man sonderbarer Weise schließt, sein Verhältniß zu deutlich verrathen hätten, oder wie ich glaube, weil ihn die erzwungenen und erheuchelten Gefühle langweilten. Der Haupttheil der Canzone spielt etwas stark auf den Geruch der Heiligkeit der Prinzessin an, dem übrigen sieht man die Mühe an, mit der sich der Dichter durch hochtrabende Wendungen und weithergeholte Gedanken in einen gewissen poetischen Zug gearbeitet hat, wobei denn zuletzt das subtile Wortspiel mit Leonora ganz von petrarchischer Kälte ist. Man höre z. B. die fünfte Stanze: „Soviel der irdische Geist von den geheimen Rathschlüssen Gottes durchschauen kann, so hat die Vorsehung eingewilligt, daß eine innere Krankheit deinem Leib die Schönheit geraubt habe. Denn wenn die Gluth zweier Sonnen nicht vermindert, das Feuer nicht gedämpft war, das auf den Wangen über dem Eis sich ausbreitete, so starben alle Völker zu Asche verbrannt, und es half nichts mehr sich mit Ehrfurcht zu bewaffnen, und, was das Schicksal schon lange droht, die Welt wäre dann in Asche verwandelt worden." Das soll der Ausdruck wahrer Empfindung, wirklicher Liebe sein! Dann heißt es weiter: „Wer den Himmel um die Gunst bittet, dich im vollen Glanz deiner Schönheit sehen zu dürfen, der verlangt den Tod der Semele. Doch vielleicht ist's erlaubt zu hoffen, daß die von deinem Anblick verbrannte Welt dann wie der Phönix, von allem Irdischen geläutert, aus ihrer Asche wieder aufsteigen werde, und dann ist das Sterben erst das wahre Leben."

Es ist zu bedauern, daß Tasso schon in seiner Jugend in diese Richtung hineingerieth und durch seine Stellung gerathen mußte. Es war aber die allgemeine, streng ausgesprochne Richtung

1) Mentre ch'a venerar muovon le genti.

der Zeit, die sich durch die einseitige Entwicklung des unkräftigern Volkstheils unter der strengen Führung der Kirche und nach den antiken Mustern unveränderlich so gebildet hatte, und die allgemeine Stellung der Dichter, welche die höhere Weihe des Genius gegen die Gunst, den kurzen Ruhm, die Glätte und den Schein des Hofes aufgaben. Die ganze Lyrik (und zum Theil auch die andern Dichtarten) enthält ein sonderbares Gemisch von Entlehnungen aus dem Alterthum und aus dem conventionellen Leben der Gegenwart, wobei man noch eine merkwürdige Scheu vor allen kühnern Fragen aus dem kirchlichen und politischen Leben bemerkt, und die allein erlaubten und gangbaren Nichtigkeiten, die sich die Dichter meist nur so von Außen herbeiholten, haben ihnen bei der Leere des Gefühls volle Freiheit gelassen, auf die höfische Wendung, die Vorsicht, Glätte und Eleganz des Ausdrucks alle Mühe zu verwenden. Die allgemeine Sucht der Höfe, sich für Sold von den Dichtern verherrlichen zu lassen, brachte den letztern allerdings eine gute Zeit, aber die Geschmeidigkeit der Dichter bei dem gänzlichen Mangel eines festen Grunds im Volksleben war mit ein Grund von dem raschen Verderben der Dichtkunst. Diese blieb auch im folgenden Jahrhundert immer Hofpoesie und ward dadurch fortwährend schwächer. Sie machte sich besonders am päpstlichen Hof und dem der Königin Christine von Schweden in Rom noch einmal zur Verherrlichung der Hierarchie sehr laut. So siechte sie langsam dahin, bis sich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einige gesunde Keime zeigten, die im Volksleben zu wurzeln scheinen, die gewaltsamen politischen Ereignisse glücklich überdauert haben und nun vielleicht eine bessere Nahrung erhalten, um zur Blüte zu gelangen.

Noch ist hier eine Art lyrischer Gedichte besonders zu erwähnen, weil sich doch auch zwei ausgezeichnete Männer damit beschäftigten, nämlich die Elegie. Wie überhaupt bei der allgemeinen Schwäche alle poetische Formen durch einander geworfen wurden, so gibt es auch keine eigentliche Form für die Elegie. Ariost und Machiavelli nannten ihre elegischen Gedichte Capitoli und schrieben sie in terze rime, welche Versart auch

später als die eigentlich elegische betrachtet wurde. Daneben gibt es aber wieder eine unzählige Menge Sonette und Canzonen, die ihrem Wesen nach nichts anders als Elegien sind, wie z. B. die meisten der Vittoria Colonna. Außerdem gibt es andere Dichter, welche ihren Capitoli einen scherzhaften oder satirischen Inhalt gaben oder gar, wie der Bischof Della Casa, einen solchen, den man wegen seiner Schmuzigkeit nicht bezeichnen kann. Andre Dichter schrieben ihre Elegien in Capitoli, brauchten aber dazu nicht die Terze Rime, sondern andre Versarten, wie Angelo Firenzuola (1541) die versi sciolti, oder Lodovico Paterno (1560) die seste rime, und das ist dann das Einzige, wodurch sich diese Dichter auszeichneten. Andre, die in dem breiten Weg blieben, wie Galeotto (1530), der oft genannte Alamanni (1556) und Antonio Minturno (1574), zeichneten sich gar nicht aus. Ihre Gedichte, sowie die der frühern Elegiker Bellincione, Beninvieni und Sanazzaro, finden sich in den großen Literaturwerken von Quadrio und Crescimbeni verzeichnet. Wir beschäftigen uns hier nur mit den zwei bessern, Ariost und Machiavelli.

In Ariosts zwanzig Kapiteln erkennt man mehr den Künstler und Dichter; die unnachahmliche Grazie, die in seinem Orlando so oft hinreißt, verbreitet sich auch über diese Elegien, worin er oft mit meisterhafter Nachahmung des Ovid und Tibull üppige Scenen der Liebe, bald der glücklichen und bald der unglücklichen, malt. Aber seine Leichtigkeit und Behaglichkeit in der Behandlung, die seinem größern Gedicht keinen Schaden thut, weil sie einem an sich ernsten Stoff ein liebliches Gewand gibt, artet doch zuweilen in den Elegien, die nur die Schilderung sanfter Gefühle zum Stoff haben, in ein tändelndes Geplauder, manchmal auch in ein leeres Geschwätz aus, wie z. B. in dem 4., 5. und 8. Kapitel, wo freilich dem Italiener die künstlerische Schönheit der Verse noch den Mangel an Gedanken und Bildern ersetzt. Der Inhalt seiner Elegien ist meistens, wie bei Tibull, erotisch. In einem Kapitel eifert er gegen diejenigen, welche die innersten Gedanken und Wünsche seines verliebten Herzens zu erforschen streben, und weist die Zudringlichen zurück, indem er auf die Strafe des lüsternen Aktäon und Tiresias hindeutet. In einem andern Kapitel beschreibt er mit seinem meisterhaften

Colorit einen Sturm, der ihn befallen, zur Strafe dafür, daß er sich von der Geliebten entfernt habe, und er stellt seine Mühsal dar, damit andre Liebhaber sich daran spiegeln sollen:

S'esser può mai, che contra lei più pecchi,
Tal pena sopra me subito cada,
Che nel mio esempio ogni amator si specchi.

In einem andern, dem 13. Kapitel bittet er den Himmel um die Wiederherstellung seiner Geliebten. Das 6. Kapitel ist eine echte Nachahmung des Ovid oder Tibull, denen er an Ueppigkeit darin nichts nachgibt. In der Begeisterung der frischen Erinnerung schildert er eine glückliche Nacht, die alle seine verliebten Wünsche erfüllt hatte; zuletzt schilt er, daß die Geschenke des Amor so selten und so vielfach verkümmert sind, und daß bei dieser Gelegenheit die Aurora viel zu früh gekommen sei:

Deh perchè son d'amor sì rari i frutti?
Deh perchè del gioir sì breve è il tempo?
Perchè sì lunghi e senza fin i lutti?
Perchè lasciasti, oimè così per tempo,
Invida Aurora, il tuo Titon antico,
E del partir m'accelerasti il tempo?
Ti potess' io, come ti son nemico,
Nuocer così: se 'l tuo vecchio ti annoja,
Che non ti cerchi un più giovane amico?
E vivi, e lascia altrui viver in gioja.

Im folgenden Kapitel schildert er dann eine Nacht, die ebenso ungünstig für ihn war, wo er durch alle mögliche Zwischenfälle gehindert wurde, in das Haus der Geliebten zu dringen. Das 1. Kapitel ist eine schöne Allegorie, worin eine Frau ihre Furcht ausspricht, daß die Winterkälte einen vom Frost schon stark angegriffnen Lorbeerbaum ganz tödten werde, den sie als Sprößling gepflanzt, mit Liebe gepflegt und dessen Wachsthums sie sich gefreut habe; sie gedenkt dabei der schönen Stunden, die sie unter seinem Schatten zugebracht, und bittet alle Götter, ihn zu schützen, da sie mit ihm sterben müsse.

Aus Machiavelli's Kapiteln erkennen wir, wie aus seinen prosaischen Schriften, den Mann, dessen eigentliches Lebenselement das Wohl und die Macht seines Vaterlands war, der mit demselben sich geistig erhob und fiel, der bei seiner durchaus

praktischen, auf das Thätige und Wirkliche gerichteten Natur nichts kannte und wünschte, als die reelle Entwicklung des Staats, nicht nach einem allgemeinen Ideal der Menschheit und der Gesellschaft, sondern nur nach dem politischen, früher wirklich vorhandnen, also erreichbaren Muster der Römer. Er schrieb aber diese Elegien nach seiner Absetzung, während seines unglücklichen Exils, wo er zur politischen Unthätigkeit gezwungen war, wo er unter den schwierigen staatlichen Verhältnissen, bei dem Bewußtsein seiner geistigen Ueberlegenheit eine undankbare Zurücksetzung und Vernachlässigung erfahren mußte. Daher ist in seine Trauer über die so deutlichen Zeichen der Schwäche und des Verfalls in Italien auch eine gewisse Bitterkeit über das Betragen der Staatsmänner gegen ihn selbst eingemischt und herrscht darin vor. Indessen thut dies dem allgemeinen und ästhetischen Eindruck seiner Kapitel keinen großen Eintrag, da sich Machiavell in Klagen ergießt, die ziemlich allgemein sind, die die meisten großen Männer in allen Republiken und an allen Höfen führten, und weil er selbst ein Mann war, dessen Unglück und Unthätigkeit auch in einem weitern Kreis Wirkung machte.

Machiavelli war kein Dichter wie Ariosto, seine Verse fließen nicht so leicht hin, er führt die Phantasie nicht mit so reizender Ueppigkeit auf den Pfad des Tibull und Ovid; er kann sich eben von dem Anblick des Staats, mit dem sein eignes Geschick, seine Hoffnungen und Wünsche so innig zusammenhängen, nicht abwenden; er ist der Mann der That, nicht der Phantasie, er betrachtet die Wirklichkeit und gibt uns seine Gefühle darüber; aber jedes Wort ist gewichtig, in jeder Terzine sehen wir den Mann, dessen Warnungen und praktische Hülfe sein Vaterland zu seinem eignen Unglück verschmäht hat.

Das erste Kapitel enthält ein kurzes Gespräch des Dichters mit der Gelegenheit (occasione), die ihm ihre Attribute erklärt. Sie hat den Fuß auf einem immer rollenden Rade und Flügel an den Füßen, um in ihrem Lauf Jeden zu verblenden. Nur vorn hat sie Haare und bedeckt sich damit das Gesicht, damit sie Niemand erkenne, wann sie kommt. Hinten ist sie ganz kahl, und wer sie einmal hat vorübergehen lassen, der kann sie nicht mehr ergreifen; diesen packt dann die Reue, die mit ihr geht. Zuletzt sagt sie zu dem Dichter passend:

E tu mentre parlando il tempo spendi,
Occupato da molti pensier vani,
Già non t'avvedi, lasso! e non comprendi,
Com' io ti son fuggita tra le mani.

Ein wehmüthiger Rückblick auf die Geschichte der untergegangenen Reiche, der erfolglosen Bestrebungen und der gefallenen großen Männer, und dabei vielleicht ein sehr naheliegender Gedanke an das Schicksal Italiens gab ihm das Kapitel über die Fortuna ein, welches noch ziemlich allgemein gehalten ist, aber doch schon überall persönliche Anspielungen durchblicken läßt; denn alle Allegorien, die hier vorkommen, finden ihre Erklärung in der innigsten Ueberzeugung und eignen Erfahrung des Dichters. Zuerst wird die Fortuna selbst und ihr Sitz und ihr Treiben beschrieben, wie sie den Guten oft unter ihren Füßen hält, den Schlechten erhebt, und niemals erfüllt, was sie verspricht. Ihr Palast ist überall offen, der Eingang Niemandem verwehrt, doch der Ausgang unsicher; im Innern drehen sich so viele Räder, als es verschiedne Wege zu allen wünschbaren Dingen gibt. Um den Palast ist die ganze Welt versammelt, neugierig, voll Ehrgeiz und voll Begierden. In dem immer neuen Schwarm stehen oben an die Jugend und die Kühnheit; die Furcht ist in den Staub geworfen und wird von Reue und Neid gequält; nur die Gelegenheit scherzt um die Räder und umgaukelt sie, ein einfältiges Kind mit flatterndem Haar. Die Räder ruhen niemals, sie werden von Müßiggang und Noth umgedreht. Ueber den Pforten des Palastes sitzen ohne Augen und Ohren das Schicksal und der Zufall. Macht, Ehre, Reichthum und Gesundheit sind die Preise, womit Fortuna ihre Geliebten überhäuft, und durch Knechtschaft, Schande, Krankheit und Armuth zeigt sie ihre rasende Wuth. Wer klug ist, der nimmt sie zu seinem Stern und achtet auf den Wechsel ihrer Laune. Da sie sich im Wechsel gefällt, so ist nichts ewig unter der Sonne. In ihrem Tempel sind die Bilder ihrer Triumphe, deren sie sich am meisten rühmt. Zuerst zeigt sich, wie einst unter dem Egypter der Erdkreis unterjocht war, dann wie der Assyrer seinen Scepter schwang, dann der Meder, der Perser, der Grieche; man sieht sie dort voll Glanz und Ruhm, Reichthum und Macht, und doch gab sie Fortuna zuletzt ihren Feinden preis. Man schauet die

erhabnen göttergleichen Thaten des Römerreichs, und dann wie die Welt bei seinem Sturz in Trümmer zerfiel. Man sieht die Bilder Cäsars und Alexanders unter denen, die im Leben glücklich waren, und aus ihnen erkennt man, wie der Fortuna derjenige am liebsten ist, der sie drängt und stößt und treibt; dennoch erreichte der Eine nicht den ersehnten Hafen, der Andre, mit Wunden bedeckt, liegt ermordet im Schatten des Feindes. Fortuna freut sich des Sturzes der Männer, und die Wenigen, die in vergangnen Tagen glücklich waren, starben, ehe ihr Rad sich rückwärts drehte oder fortwälzend sie in den Abgrund schleuderte.

Das 3. Kapitel über die Undankbarkeit (Dell' ingratitudine) ist dann ganz mit Beziehung auf sein eignes Mißgeschick gedichtet. Er sagt gleich im Anfang, daß er dichte, um den Schmerz über sein Unglück, welcher wüthend durch seine Gedanken läuft, aus dem Herzen zu ziehen und die Qualen seines Verdrusses über den Zahn des Neides zu lindern. Er nennt die Undankbarkeit eine Tochter des Geizes und des Argwohns, gesäugt in den Armen des Neides. Sie hat ihren Hauptsitz in der Brust der Fürsten und Könige und von hier aus bespritzt ihr verrätherisches Gift die Herzen aller Menschen. Wer sich anfangs glücklich preist, nimmt das Wort bald zurück, wenn er sein Blut, seinen Schweiß, seines Lebens Kräfte im treuen Dienst aufgewendet und durch Verleumdung und Kränkung belohnt sieht. Diese grausame Pest kommt immer mit drei Pfeilen in ihrem Köcher, womit sie bald diesen bald jenen zu treffen nicht aufhört. Der erste dieser Pfeile macht, daß der Mensch die Wohlthat eingesteht, ohne sie zu belohnen; der zweite macht, daß der Mensch die Wohlthat leugnet, doch ohne zu kränken; der dritte macht, daß der Mensch nie der Wohlthat gedenkt, noch sie belohnt, sondern daß er nach seiner Macht den Wohlthäter zerfleischt und beißt. Dieser Schuß dringt ins innere Gebein und diese dritte Wunde ist die tödtlichste. Niemals wird diese Seuche erstickt, und wenn sie einmal stirbt, so ersteht sie tausendmal wieder, denn ihr Vater und ihre Mutter sind unsterblich. Wenn sie im Herzen jedes Mächtigen triumphirt, so weilt sie doch am liebsten im Herzen des Volks, sobald dieses regiert. Dies führt ihn auf den Undank der Republiken Griechenlands und besonders Rom, wo er das Beispiel Scipio's anführt, des Mannes, den

er unter Allen am höchsten ehrt, von dem er sagt, daß man bei den Todten und Lebenden, bei den Alten und Neuen keinen ähnlichen Mann finde. Darauf führt Machiavell kurz den Satz durch, was auch einiges Licht auf seine Ansichten im Principe werfen kann, daß das Unrecht der Verleumdung oft den sanften Sinn in einen grausamen verwandelt, und daß mancher tugendhafte Bürger einer Republik sich zum Tyrannen aufgeworfen habe, um den Schaden des Undanks nicht zu leiden.

In dem letzten Kapitel über den Ehrgeiz (Dell' Ambizione) hören wir den Staatsmann, der das Unglück Italiens ahnet und über dessen Schicksal trauert, der die Ursachen dieses Unglücks kennt und sie auch in seinen andern Schriften häufig zur Warnung und Besserung anführt, dabei aber zwei Jahrhunderte später als Dante sich in einer Lage und einem Zeitpunkt befand, wo es ihm nicht mehr erlaubt war, sich Hoffnungen und Hindeutungen auf ein höheres ideales Ziel der Völker hinzugeben, und wo er den Blick von der Tiefe, in die er sein Vaterland seit langer Zeit unaufhaltsam stürzen sah, nicht abwenden konnte. Ehrgeiz ist ihm der Hauptfeind des menschlichen Geschlechts, durch den die Welt den ersten gewaltsamen Tod, das erste blutige Gras sah. Und als dieser schlimme Same aufgegangen war und des Bösen Ursache sich vermehrt hatte, so war kein Grund mehr, warum das Unrecht meiden. Hieraus entsteht ohne Gesetz und Recht der Wechsel aller irdischen Zustände. Doch ists der Ehrgeiz nicht allein, der den Völkern Unglück bringt; denn er herrscht in jedem Volk auf gleiche Art, und doch ist Frankreich siegreich und Italien von einem stürmischen Meer von Leiden zerwühlt. Der Grund hiervon ist der, daß, wo sich mit dem Ehrgeiz ein kühnes Herz und tapfre Waffen in einem unbändigen Volk vereinen, er sein Unheil nie nach Innen, sondern nach Außen richtet und des Andern Heimath zerstört. Dagegen ist Knechtschaft, Drangsal und Unbill das Loos des Volks, das zugleich ehrgeizig und feig ist. Und wenn Italien gebeugt und erschöpft ist und kein tapfres Volk erzeugt, so kann man die Natur nicht beschuldigen, denn was sie versagt, kann Erziehung ersetzen. Die stolze Erziehung machte einst die Römer zu Eroberern der Welt; jetzt aber lebt, wenn weinend athmen leben heißt, Italien im Verfall und in so hartem Loos, als sein langer Müßiggang verdient.

Kapitel 4.

Poesia giocosa.

§. 1.

Satirische Poesie.

Der italienischen Satire erging es grade wie der Komödie. Sie ward einestheils von den Gelehrten und Geistlichen bearbeitet, und gerieth in schlimme Hände, indem auch hier unter der äußern Form der innere Nerv verloren ging; theils ward sie ganz national behandelt und in dieser Art sehr beliebt, aber sie hielt sich in einer zu niedern Sphäre, die ihr selten erlaubte über persönliche Angriffe hinauszugehen. Aber auch wo sie beide Klippen vermieden hat, ist die satirische Dichtung in einer allgemeinen Geschichte der Poesie von geringerm Gewicht, da die vorherrschende didaktische Tendenz nothwendig ihren selbständigen poetischen Werth verringern muß, oder der Unwille über die Gebrechen einer Zeit meist nur dieser Zeit selbst angehört und darin auf einige Wirkung Anspruch machen kann. Die persönliche Satire aber, die in Italien so sehr im Schwung war und mit der auch in der Kunstkomödie so stark hervortretenden nationalen Richtung in genauem Zusammenhang stand, entbehrt denn ganz des allgemeinen und höhern Interesses und dient uns höchstens, um einige tiefere Blicke in das literarische Treiben und den Charakter der Hauptdichter zu thun.

Die gelehrten Satirenschreiber sind größtentheils Nachahmer des Horaz oder Juvenal. Doch für den Letztern hatten die Meisten nicht Kraft genug, wenn auch hinreichender Stoff für einen juvenalischen Eifer dagewesen wäre. Viel besser paßte ihnen die breite Geschwätzigkeit des Horaz und dabei gingen sie noch oft in dessen Briefstyl über. Es läßt sich, wie bei dem Lustspiel, erwarten, daß solche gelehrte Dichter, die ihren poetischen Nerv aus dem Alterthum holten, wenig von den Zeitereignissen durchdrungen waren, und auch in solchen wenigen Fällen diese als einen Stoff für eine Deklamation in antiker Form behandelten. Es ist von dieser innern Kraftlosigkeit und ihren Gründen schon genug die Rede gewesen. Einen hohen Standpunkt sucht man

vergebens grade bei den Männern, die auf der Höhe des socialen Lebens standen. Selbst die Stoffe, welche großartige Auffassungen zuließen, werden oft von ihrer niedrigsten und beschränktesten Seite her aufgefaßt. Richten sich einmal die Gedanken an das Unglück, die Erniedrigung, den Untergang Italiens, so werden ganz gemeine Fakta, Grausamkeiten, an einzelnen Italienern von einem Kriegshaufen verübt, in aller Breite erzählt. Und dabei ist weder ein Aufwand von Witz noch irgend eine didaktische Tendenz zu erkennen, manche könnten sogar ihrer Mattigkeit nach eher als Elegien gelten, und es scheint hier oft der gewöhnliche italienische Ausdruck: dico per dire, Gesetz zu sein. Dabei ist aber natürlich die größte Eleganz im Styl beobachtet und nur die reinsten italienischen Ausdrücke gewählt. Wer hierin das Wesen der Dichtkunst sucht, der lobt natürlich diese Satiren, sowie die lyrischen Sonette, als vortreffliche Gedichte.

Satirische Gedichte in beiden Arten, in der gelehrten und der volksthümlichen, kommen schon im 15. Jahrhundert vor. Wir haben die scherzhaften Gedichte des Antonio Pucci, die Burlesken des Burchiello erwähnt; Lorenzo de' Medici ging auch in den Volkston ein in seinen Canti carnascialeschi, aber er eröffnete auch in seinen Beoni der kunstvollern Satire die Bahn, welche leider mehr oder weniger von den Gelehrten, das heißt hier, den von den äußern Formen des Alterthums sich Nährenden verfolgt wurde. Der erste, welcher gelehrte Satiren der Form und Haltung nach dichtete, war A n t o n i o V i n c i g u e r r a (aus Venedig, bl. um 1486). Die Italiener stoßen sich meist an seinen etwas rohen Styl, der allerdings neben dem des Ariosto nicht gut bestehen kann. In seinen sechs Satiren verbreitet er sich mit Ernst über Gegenstände der Moral und greift verschiedne Laster an, die er meist in Beziehung mit dem Schicksal Italiens bringt; da er aber den rechten Punkt damit nicht trifft, so mögen seine Deklamationen zu seiner Zeit so wenig Wirkung gehabt haben als jetzt. Die Summe seiner Gedanken gibt er in seiner zweiten Satire, worin er die sieben Todsünden vornimmt und ihnen den Untergang Italiens Schuld gibt, „des Italiens, das ehemals die Herrin der Welt war, jetzt aber Sklavin, eine Beute aller Laster, in Unwissenheit begraben und von fremden Waffen beunruhigt

ist." Der gute Wille ist in dieser höchst trocknen und einförmigen Satire, die mir zuweilen das Ansehen einer Kapuzinerpredigt hat, mehr zu loben als die Ausführung. Jede Sünde ist als eine allegorische Person mit allen möglichen Attributen und ihr zukommenden Handlungen hingestellt, was bei einer Durchführung ins Einzelne einen unausstehlichen Eindruck macht. Dabei begegnen dem Leser eine Menge Gedanken, die der Dichter von Dante entnommen hat, besonders so oft er auf die Kirche und deren Habsucht zu sprechen kommt[1]).

---

1) Zur Begründung gebe ich hier einen Theil seiner Schilderung der Superbia:

Fera superba indomita che suda
Sotto il gran giogo al carro de' mortali,
Con la testa alta disdegnosa e cruda
Viensene ardita fulminando strali
Di vana ambizion tumida e pregna
Per dominar sovra gli altri animali.
La sua faccia leonina par che sdegna
Ogni placabil gesto, ogni atto umile,
Ogni affabilità soave e degna.
Due corna ha in testa altere e signorile
Qual cervo d'oro fino in rami sparte,
Cingendo al collo un splendido monile.
Di ferro il petto crudo ha più che Marte
Vaga di se, come l'uccel di Giuno,
Che vagheggia il tesor suo da ogni parte.
Questa insolente par che mai alcuno
Lodar non possa, e pertinace vogli
Farsi adorar con voti da ciascuno.
Vanità gloriosa, alteri orgogli
Jattanza, elazion, fasto, alterezza
Son de le corna sue tristi germogli.
Puzzale il muschio altrui, suo sterco apprezza,
Cercando nelle pompe esser veduta
Risplender porporata in grande altezza.
Questa ignorante bestia non saluta,
Salvo con qualche maestà d'un cenno,
Loquace in comandar, in pregar muta.
O fabbro eterno protettor di Lenno
Fabbrica a Giove il coruscante dardo
Che fulmini la belva senza senno.

Die Satiren des Ludovico Ariosto sind schon bei seiner Lebensbeschreibung angeführt worden. Dort allein sind diese Produkte, die an sich als Satiren äußerst schwach sind, wichtig, weil darin Ariost an vertraute Freunde seinem Unmuth über seine Stellung und manche Verhältnisse in Ferrara Luft macht und uns viele Blicke in sein Inneres und in das Treiben jenes Hofes erlaubt. Dabei ist immer die ariostische Grazie, der blühende Styl, die Lebendigkeit und Plastik in der Schilderung der Charaktere, wie in seinen andern Dichtungen, zu bewundern. Aber wo er reine Satire schreiben, nicht bloß seine persönlichen Unfälle besprechen will, ist er meistens matt und einförmig. Die erste Satire ist ein Brief an seinen Bruder, bald nach dem Bruch mit dem Kardinal Hippolyt von Este geschrieben. Sie ist besonders wichtig für die Erklärung der innern Verhältnisse Ariost's zu dem Kardinal, und ist daher an jener Stelle in seiner Biographie schon ausgebeutet worden. In der zweiten Satire bestellt er sich Quartier in Rom. Sie ist wie die erste eher ein Brief in horazischer Manier, wobei zuweilen satirische Ausfälle vorkommen. Die meisten sind auf die Geistlichen gerichtet und beziehen sich auf Aeußerlichkeiten, wie er z. B. nach Rom gehen will um die Zeit, wo die Kardinäle wie Schlangen ihre Häute wechseln, oder später von den Weinen spricht, die ihm zu hitzig sind und ihn heißer machen, und dabei sagt: „die mag der Frater Ciurla in seinem Zimmer trinken, während ihn draußen das Volk nüchtern erwartet, daß er ihm das Evangelium erkläre.“ Außer vielen Reminiscenzen aus Horaz beziehen sich die übrigen oft bittern Ausfälle auf seine Lage oder unangenehme Vorfälle seines Lebens. Die dritte Satire enthält Klagen über sein Verhältniß zum Herzog, in dessen Dienst er nach dem Bruch mit dem Kardinal getreten war, über Abhängigkeit, Beschwerden und Plagen in diesem Dienst; dabei kommt er auch auf den Undank des Papstes Leo X., von dem er gehofft hatte, durch Verleihung von Pfründen in eine angenehme Lage versetzt zu werden. Dies hat er in die Ausführung des Themas eingekleidet,

---

Lingua procace, petulante sgardo,
Gesti insolenti, esistimar se stessa
Sono le tube innanzi al suo stendardo.

daß der Ehrgeiz seine Sorgen und Beschwerden hat, daß er selbst dies Alles Andern überlassen, aber gern für sich bei einfacher Kost, aber ohne Dienst und Arbeit nach seiner freien Laune leben möchte. Wenn man auch in dieser ganzen Satire sehr oft an Horaz erinnert wird, so kommt das nicht nur von einzelnen entlehnten Gedanken, sondern auch von dem häufigen, zwar anmuthigen, aber doch sehr wenig sagenden Geplauder, in das Ariost verfällt [1]). Die vierte Satire schrieb er, während er Statthalter in der Garfagnana war und das Geschäft hatte, diese sehr aufgeregte, in gesetzlosem Zustand befindliche, von Räubern durchzogne Provinz zu beruhigen. Er gibt hier lebhafte Gemälde von der unwirthlichen Gegend, dem beschwerlichen Dienst und äußert seinen Unmuth über die wenige Gelegenheit, seinen Vergnügungen und Launen nachzugehen; dabei kommen viele ärgerliche Ausfälle vor, besonders auf die Ehrgeizigen, die sich des Ruhms wegen solchen Lagen unterziehen. Die fünfte ist die einzige Satire von allgemeinerm Inhalt. Sie gibt sehr ausführliche Regeln über die Wahl einer Gattin, ist aber durch die allzubreite Geschwätzigkeit häufig sehr trocken; die einzige Abwechslung in diesem einförmigen Ton macht Ariost dadurch, daß er die kitzlichen Seiten seines Themas, so oft es sich thun läßt, hervorhebt. Obgleich selbst unverheirathet lobt er gleich im

---

1) Z. B. in folgenden Terzinen:

Degli uomini son varj gli appetiti:
 A chi piace la chierca, a chi la spada,
 A chi la patria, a chi gli strani liti.
Chi vuol andar attorno, attorno vada:
 Vegga Inghilterra, Ungheria, Francia e Spagna;
 A me piace abitar la mia contrada.
Visto ho Toscana, Lombardia, Romagna,
 Quel monte che divide, e quel che serra
 Italia, e un mare e l'altro che la bagna.
Questo mi basta; il resto de la terra
 Senza mai pagar l'oste andrò cercando
 Con Tolomeo, sia il mondo in pace o in guerra;
E tutto il mar, senza far voti quando
 Lampeggi il ciel, sicuro in su le carte
 Vedrò, più che su i legni volteggiando.

Eingang den Entschluß, eine Frau zu nehmen, denn das Gegentheil führe zum Unrecht,

Senza moglie a lato
Non puote uom' in bontad' esser perfetto,
Nè senza si può star senza peccato;
Chè chi non ha del suo, fuori accattarne
Mendicando o rubandolo è sforzato:
E chi s'usa beccar dell' altrui carne
Diventa ghiotto, ed oggi Tordo o Quaglia,
Diman Fagiani, un altro dì vuol Starne.
Non sa quel che sia amor, non sa che vaglia
La caritade, e quindi avvien che i Preti
Sono sì ingorda e sì crudel canaglia.

Hierauf werden denn die besondern Eigenschaften hergezählt, auf welche bei der Wahl einer Frau besonders Rücksicht zu nehmen ist, und hier wird die leere Weitläuftigkeit manchmal unausstehlich. Die Frau muß aus einer ehrbaren Familie sein, denn wenn die Mutter zwei Liebhaber hatte, so will die Tochter vier oder sechs haben und wird ihr Netz überallhin auswerfen. Sie darf nicht zu reich und nicht zu vornehm sein, wenn der Mann nicht durch ihren Luxus ruinirt oder durch ihren Hochmuth gekränkt sein will. Sie darf nicht zu schön sein, sonst kann der Mann sich der Liebhaber nicht erwehren; auch nicht zu häßlich, besonders nicht zu dumm, chè più l'esser sciocca D'ogni altra ria deformità deforma. Sie soll fromm sein, aber nicht mehr als einmal im Tag Messe hören und einmal im Jahr beichten, nicht mit den Priestern sich zu viel zu thun machen oder dem Beichtvater täglich Kuchen backen. Hier geräth Ariost auf das Kapitel der Priester, und wird von da an so schmuzig, daß wir ihm nicht gut folgen können. Im zweiten Theil dieser Satire folgen die Regeln, wie eine Frau in der Liebe und Treue zu erhalten sei [1]). Die sechste Satire ist ein Brief an Bembo, worin er diesen bittet, einen Erzieher für seinen unehlichen Sohn

1) Da heißt es unter Andern:

Tolto che moglie avrai, lascia gli nidi
Degli altri, e sta sul tuo, che qualch' augello
Trovandol senza te non vi s'annidi.

Virginio zu suchen, und dabei auf die schlimmen Eigenschaften der Lehrer und Erzieher aufmerksam macht. Die siebente Satire ist nur ein abschlägiges Antwortschreiben an Pistofilo, den Sekretär des Herzogs von Ferrara, der ihm die Gesandtenstelle in Rom angetragen hatte. Diese ist nur für seine Biographie von Wichtigkeit.

Ercole Bentivoglio (aus Bologna) schrieb sechs Satiren, die aber alle wenig werth sind, wovon die meisten in ihrer gelehrten Mäßigung einen so matten Ton haben, daß man sie eher Elegien nennen könnte. Die zweite Satire z. B. ist eine reine Klagepistel über das allgemeine Unglück Italiens. Von diesem ist aber sehr wenig die Rede, auch vermochte das ein Italiener, außer einem Machiavell, nicht in seinem Grund zu erkennen. Bentivoglio faßt es auch nur in einer äußern, einzelnen Nebenerscheinung auf und spricht von den Unfällen, Grausamkeiten und Mißhandlungen, die bei der Belagerung von Florenz durch die kaiserlichen Truppen, unter denen er Hauptmann war, vorfielen, und dann besonders von den Plagen und Strapatzen, denen er selbst sich bei dieser Belagerung unterziehen mußte. Auch die übrigen Satiren sind ohne viel Witz und Zorn geschrieben, meist Redeübungen mit der jenen Gelehrten eignen Vorsicht in der Eleganz und Correctheit des Styls. Die erste Satire ist auf die Frauen gerichtet, ein damals sehr oft gewählter Gegenstand; eine andre auf die Aerzte, oder auf die Habsucht,

---

Falle carezze ed amala con quello
  Amor che vuoi ch'ell' ami te, aggradisci,
  E ciò che fa per te pajati bello.
Se pur tal volta errasse, l'ammonisci
  Senz' ira con amor; e sia assai pena
  Che la facci arrossir senza por lisci.
Meglio con la man dolce si raffrena,
  Che con forza il cavallo, e meglio i cani
  Le lusinghe fan tuoi, che la catena.
Questi animai che son molto più umani
  Corregger non si den sempre con sdegno,
  Nè al mio parer mai con menar le mani:
Ch'ella ti sia compagna abbi disegno,
  E non come comprata per tua serva
  Reputa aver in lei dominio e regno.

wobei Bentivoglio so wenig als die Andern die Gelegenheit versäumt gegen den Papst Clemens VII. loszuziehen. In der fünften Satire beschreibt er gar seine täglich wiederkehrenden Beschäftigungen vom Erwachen des Morgens bis zum Niederlegen; sogar das Waschen und Kämmen kommt dabei vor, und je trivialer dieser Inhalt ist, desto unangenehmer sticht er gegen die künstliche und gesuchte Rhetorik ab.

Luigi Alamanni, dem wir fast in jeder Dichtart schon begegneten, versuchte sich auch in der Satire. Das Beste an den seinigen ist die Reinheit der Sprache und die Eleganz. Im Ausdruck und in der Form verschwimmen seine Gedichte oft in einander; viele Satiren sind bloße Klagelieder über seine Verbannung, während manche seiner Elegien einen satirischen Ton haben. In beiden aber findet sich ganz gleich viel Triviales. Eben so wenig Werth haben die Satiren des Lodov. Dolce, Andrea dell' Anguillara, Mattio Franzesi, Bernardo Giambullari, Lodovico Paterno, welche sich zum Theil durch abweichende Versmaße auszuzeichnen suchten. Auch Giov. Mauro ist sehr geschwätzig und trivial und braucht zu seinem Witz oft gar gemeine Ausdrücke [1]).

Der geistreichste und witzigste dieser Satiriker ist Pietro Nelli (aus Siena), welcher auch den Uebergang von der gelehrten Satire zur Volksburleske bildet. Wir haben bei den Komödien gesehen, daß auch dort grade die witzigsten sich mehr der nationalen Posse näherten, und man am Aretiner bemerken kann, daß solche Volksdichter selbst im Trauerspiel mehr drama-

---

1) Sein Capitolo über die Hungersnoth fängt z. B. an:

E' vi parrà bizzarra fantasia,
    Ed un strano cappriccio di cervello,
    Gandolfo, il mio cantar la carestia.
Ma non fu mai puttana di bordello,
    Che sapesse sì ben far vezzi altrui,
    Com' ella mi lusinga e dà martello.
E lodar mi vorrei, nè so di cui,
    Che la fa rinnovar come fenice;
    Forse egli è un dio, s'ha pur cura di nui,
Che l'abbondanza ha svelta da radice,
    Per far al mondo vigilante e desto
    Conoscer meglio la vita felice.

tische Kraft entfalteten. Eben so kräftig war auch Nelli. Seine Satire ist lebhaft und treffend, zuweilen auch derb und sogar niedrig; doch zieht er nicht, wie der vorhergenannte, seine niedrigen Späße mit Mühe herbei, um in einem sonst trocknen Geplauder einmal einen Witz anzubringen; sondern er schrieb eben seine originellen Einfälle, deren er viele hatte, grade ohne viel Auswahl nieder, wie sie ihm aus der Feder flossen, wobei ihm seine Gewandtheit im Styl und Leichtigkeit im Versmachen sehr zu Statten kam (Satire alla Carlona). Seine Ausfälle gehen hauptsächlich auf die Advokaten und die Geistlichen, und wenn er zuweilen etwas bitter wird, so sind sie doch meistens sehr allgemein gehalten; nur Schade, daß, wie bei allen burlesken Dichtern, durch die vielen Anspielungen auf uns unbekannte Dinge das Verständniß sehr erschwert wird.

Es ist nicht möglich und auch nicht nöthig, alle seine Capitoli hier durchzugehen, aber einige möchten wir etwas weitläufiger anführen, um die Art dieses Dichters kennen zu lehren. Eine Satire schrieb er an den Gentile Aldobrandi. Dieser hat nach Nelli's Meinung den Tod eines Freundes zu lange beweint, der Dichter räth ihm also dringend mit seiner Trauer ein Ende zu machen. Was hilfts, sagt er ihm, wenn auch der Po, die Donau und der Nil aus deinen Augen flössen, knüpft deßwegen die Alte den Faden, den sie durchschnitten hat, wieder an? Wer einmal im Himmel ist, kümmert sich nichts mehr darum wieder herabzukommen, und die Seelen in der Hölle läßt Satan auf ihr Geschrei auch nicht mehr aus seiner Gewalt, denn sonst würde kein Daus in der Hölle bleiben und wir müßten hier oben wie Heringe zusammengestopft leben, da wir ohnedies trotz des Kriegs und der Pest schon so gedrängt sind, daß man an Ablaßtagen in Venedig kaum seine Haut heil davonbringt. Hierauf wird er etwas ernst, um dann desto derber mit seinem burlesken Spott loszubrechen. Er kommt auf allgemeine Bemerkungen über die Kürze und die geringe Bedeutung dieses Lebens, das er für Rauch und Schatten erklärt, aus dem die Seele auf Gottes Ruf mit Freuden sich losmachen soll.

E fumo ed ombra questa vita nostra,
Dobbiam tenerla per fumo e per ombra,
E a la vera aspirar che 'l Ciel ne mostra.

Ma l'intelletto che tal fumo adombra
    Non s'avvicina a quella, e non la vede
    Fin che da questo fumo non si sgombra.
Or se Dio noi o alcun de' nostri chiede
    Non sia la mente dal fumo impedita,
    Ma diamo allegri quel ch'egli ne diede,
Certi che (com' io dissi) questa vita
    Passa com' ombra, e a quell' altra n'invia,
    Ch'è vera, ch'è durabil, ch'è infinita.
Diciam che morte a noi mortali sia
    Un buon amico, un comodo, un favore,
    Che d'arrivar ne fa corta la via.

Hiernach findet er denn die Gebräuche der äußerlichen Trauer, die gewöhnlich die innere ersetzen sollen, höchst lächerlich, er schildert sie auf eine burleske Art und sagt bei jedem einzelnen Gebrauch, wie sich der Tod vor Lachen darüber fast nicht zu helfen weiß. Dies wird zuerst an dem Leichenbegängniß eines reichen Senatoren gezeigt.

Sendo allora
    Morto un de' vostri grandi, mi voleste
    Mostrar fra voi come un morto s'onora.
Vidi trentatrè donne in bruna veste,
    Pur tolta a nolo, che a mirarle in viso
    Avrian potuto spaventar la peste.
Intorno al corpo faceano improvviso
    L'armonia de' bastardi in processione,
    Ond' io fra 'l pianto non contenni il riso.

Der Erbe ist zu sehr am Geldkasten beschäftigt, um selbst trauern zu können, daher hat er sich Klagweiber gemiethet, die mit ihrem Geheul dem Charon den Appetit verstärken. Unterdessen steht der Erbe versteckt und lacht heimlich über die gute Anwendung des schlechten Gewinns, wovon seines Vaters Seele beschwert ist. Aber es war im Testament verordnet, daß das Klagegeheul so laut sein sollte, daß man es überall ringsum hörte, als wenn das Geschrei ihn in den Himmel brächte; daß soviel Todtengräber hinter der Leiche einen langen Schweif bilden sollten, daß vor dem Palast ein großer Kübel voll Suppe ausgetheilt würde und andre Narrheiten, welche dem einfältigen Volk die Augen nach dem Grab drehen sollten, während der Tod sich nicht die

geringste Mühe um die Seele des Verstorbnen gab. Eben so lacht der Tod über einen in S. Domenico in Siena begrabnen Deutschen, der den Mönchen im Testament einen Weinberg vermachte, unter der Bedingnng, daß sie ihm jeden Mittag durch ein kleines Loch einen Becher Wein in sein Grab göſſen; das Loch sei noch zu sehen, aber der Papst habe den Wein weggenommen. Wie boshaft lacht der Tod über einen Soldatenhauptmann, der im Sterben die Glieder in graue Gewänder hüllt und mit einem Strick umgürtet und sich zum Mönch macht;

Non lava abito santo anima lorda.
Un barba ceppo, uno spaza cammino
Candido dentro, ha luogo in Paradiso
Come il bianco vestir d'un Certosino.

Sehr spaßhaft ist es dann für den Tod, wenn an dem Bette eines Sterbenden die Mönche und der Weltpriester einander in die Haare fallen, weil jeder allein das Vermächtniß haben will, wie sie sich durch Vorrückung ihres schlechten Lebenswandels aus dem Feld zu schlagen suchen, bis der Kranke, um Ruhe zu haben, den Mönchen den Mantel, dem Priester die Kerze vermacht. Eine ähnliche Scene gibt uns Nelli in dem Haus eines Reichen, wo sich zwei Brüderschaften um das kostbare Kleid zanken, es sich einander abkaufen, dann vertheilen wollen und zuletzt darum loosen, während ringsum Weihrauchduft und Psalmen und Klaggesänge sind. Wenn dann diese Brüderschaften im Leichenzug sich hinter dem Kreuz ordnen und jede dem ihrigen den Vorrang zu verschaffen sucht, soll dann nicht der Tod über diese bestiale arroganza der Mönche lachen,

Che porta con superbia, ira e furore
Quel santo segno in cui tanta umiltade
Ne mostra il nostro pio Ricompratore?

Sowie Nelli hier und in vielen andern Satiren nur nebenbei gegen den geistlichen Hochmuth und die Habsucht der Prälaten zu Felde zieht, so macht er aus diesem Stoff auch den Inhalt einer ganzen Satire, der an den Giustiniano Nelli. Es ist bemerkenswerth und ein Zeichen jener allgemeinen Verwechselung des Wesens mit der äußern Form, daß man diesem Dichter wegen der Schilderungen, die er von den Sitten der Geistlichen entwirft, den Vorwurf der Irreligiosität gemacht hat. Er fühlte

dunkel, wie viele Andre, den faulen Fleck, an welchem Italien darniederlag; aber auch er war nicht im Stande, bis auf den Grund des Uebels zu dringen, er konnte nicht sehen, wie Italien mit einer veralteten, wesentlich zerrütteten Kirche verwachsen sei, er konnte, wie Andre, nur dunkel ahnen, wie es an der Zeit sei, sich geistig frei zu machen, dies merkt man an vielen seiner Aussprüche, die über den Katholicismus hinausgehen; aber er fühlte auch wie die meisten Italiener die Behaglichkeit des Lebens und Sterbens in einem für die Gewissen so bequemen Institut, das Unwissenheit und Gewohnheit geheiligt hatten. Er wehrte sich daher auch mit keinem Wort gegen die Tyrannei der Kirche über die Geister, gegen ihre Anstrengungen, womit sie, als ihr andre Völker verloren gingen, ihre nächsten Träger, die Italiener, in noch härtere, bis auf den heutigen Tag haltende Fesseln schlug. Wenn er es daher auf die Kirche abgesehen hat, so sind es nur die äußern Sitten, die er angreift, wobei freilich manches treffende, aber bei den beständigen Wiederholungen erfolglose Wort gesagt wird. „Ehemals, so fängt er seine Angriffe an, machte man die Kirchen und Klöster reich, um keusche Priester darin zu erziehen und den Ueberfluß den Armen zu geben, aber nicht, damit ein Prälat seine Nipoten fett machte. Manchen sieht man durch den Schatten seines Domes groß geworden, der nichts höheres als diesen Dom glaubt; Mancher war gestern noch fast im Armenhaus, der kraft jenes Schattens heute die Maulesel aus dem königlichen Stalle spornt."

Estimate un uom degno di quel grado,
  Che sa tener la via de' gran prelati,
  Spogliar Cristo e vestire 'l parentado.
Pur domandando a questi tali abati,
  Perchè vendono i calici e la croce,
  Perchè lascian morir di fame i frati,
Vi risponderan tutti ad una voce,
  La Santità del Papa n'è cagione,
  L'avarizia dei preti a' frati nuoce.
Sua Santità mette ogni anno un taglione,
  Decime e annate e altre gravezze strane,
  E fa pel Turco gran provvisione.
Non vi diranno: io vendo le campane

Per far mercante e ricco un mio fratello,
Che già pativa carestia del pane.

Dann kommt er auf die Schilderung des goldnen Zeitalters, als desjenigen, wo noch keine Bullen, Breven, Dekretalen, kanonisches Recht, Excommunicationen und Interdikte die Waffen der Priester waren, wo noch keine Bartoli oder Baldi oder Aehnliche mit Paragraphen und Glossen kamen, um den Sterblichen das klare Wasser zu trüben. Hierauf ergeht er sich weitläufig über die sinnlichen Ausschweifungen der Prälaten, aber mit solcher Wahrheit und Derbheit, daß wir ihm nicht gut folgen können. Eben so zügellos ist die Satire an den S. Amaranco über die Hypokriten, in deren treffenden Schilderungen dieser schändlichen Menschengattung übrigens keine Spur der ihm vorgeworfnen Irreligiosität zu finden ist.

Neben den Geistlichen greift Nelli am stärksten die Advokaten an, besonders in der Satire an den Francesco Filetto, der selbst ein Advokat und sein Freund war, den er aber von seiner Regel ausnimmt. Zuerst wird sehr launig das geplagte Leben der Advokaten geschildert und daraus geschlossen, daß die Advokaten schon auf Erden halbe Heilige sind und stracks in das Paradies eingehen können [1]). Plötzlich springt Nelli zu den Fehlern über, welche verhindern, daß der ganze Stand sogleich zum Himmel aufschwebt. Hier ist die erste Eigenschaft, daß ein Advokat tüchtig lügen kann. „Wer das nicht kann, der hat um-

1) Non mai cosa piacevol vede o ascolta
Un par vostro, anzi udite in parte il pianto
Della gente nel baratro sepolta.
Anzi purgate in questa vita tanto
Altri e voi, che qualunque volta io dico
Un avvocato, intendo un mezzo santo.
Come a dir confessor, martir pudico,
Vergine, e simil nome appellativo,
Voi intendete d'un uom del Cielo amico.
Così s'un avvocato io dico e scrivo,
Nel nome e in quattro sillabe comprendo
Un che fa santi e un mezzo santo vivo.
Son martiri, volendo e non volendo,
Quei ch' hanno a far con avvocati.

sonst das Gesicht mit Schweiß benetzt und Zunge und Lippen trocken. Daher mögen Aeschines, Cicero und Quintilian ins Bad wandern, denn heutiges Tages hat nur der Zuspruch, der die beste Hand zum Lügenaufbinden hat.“[1]). Der zweite Fehler, ohne den ein Advokat ein Engel und Heiliger wäre, ist die Verlängerung und Vervielfältigung der theuer angerechneten Consultationen, il pan cotidiano agli avvocati, pelatine e mal franciosi a' clienti. „Der Eine Advokat berührt mit hochtrabenden und gerundeten Worten die schwierigen Punkte des Prozesses und geht dann leicht darüber weg wie die Barke über die Wogen. Der Andre spielt den Gedankenvollen mit gesenktem Kopf, daß ihr glaubt, jetzt geht er auf den Grund; dann fühlt er plötzlich herum und läßt das Geschwür dahinten. Ein Dritter brüstet sich und thut vornehm und bringt dann nur die Worte zur Welt: der Fall ist so wichtig, daß ehe ich nicht klarer sehe, ich nicht antworte. So geht der Client weg, oft viel verwirrter als er kam, und hat sein Geld weggeworfen. Ein dritter Fehler, der die Advokaten abhält noch über den Cherubini zu schweben, ist ihr betäubendes Geschrei in den Gerichtssitzungen. „Aus drei Dingen macht der Teufel einen Salat, aus Advokatenzungen, Notarsfingern und einer dritten Sache. Solche Leute gewinnen nichts durch ihre Wissenschaft. aber Alles

---

1) Nelli benutzt hier den Doppelsinn des Ausdrucks piantar carote (Rüben pflanzen und Lügen aufbinden) zu einem Wortspiel, das sich nicht wiedergeben läßt.

Oggi ha più concorso,
Chi di piantar carote ha miglior mano. —
Ma perchè non s'appiccano in ogni orto,
Quest' è l'opera, questa è la fatica,
Che lega un avvocato lungo o corto.
Chi sa piantarle in terra dolce, aprica,
Averà mille concorrenti al pari,
Ch' ognun vi pianta, ognun ve le nutrica.
Però son molti gli avvocati, e rari
I Buonfigli, i Filetti e i Trivisani,
Oratori oggidì celebri e chiari.
Perchè nei luoghi asciutti e nei pantani,
Al sole, all' ombra, alla pioggia, al sereno,
Piantan con grazia e son buoni ortolani.

durch ihr donnerndes Geschrei."[1]). Der vierte Fehler ist das lange Hinausschieben der Prozesse. Bei dieser Betrügerei wird aber Nelli ganz ernsthaft. „Wenn man glaubt, die Schildkröte sei nach langem Kriechen und vieler Anstrengung auf den Gipfel gelangt, so sieht man sie mit den Beinen nach oben wieder herabrutschen. Ein armer Mann erweicht und feilt darüber seine zehn Jahre lang einen harten Stahl. O welche Mühe, welcher Krampf, welcher Tod, welche Wuth, welch Weinen und Schmerzen, daß die Hölle sie nicht schlimmer hat; wenn Einer Augen und Herz hingegeben, zehn und zwanzig Jahre seines Lebens hingeworfen, seine Einkünfte, Freunde und die Ehre hingeopfert hat, und wenn die Richter nun geneigt sind, seine Sache zu fördern, und wenn er schon das Pulver auf der Pfanne hat, so ist's sein Advokat, der tausend Hindernisse hat."

§. 2.

Burleske Poesie.

Wenn wir das echt Nationale suchen wollen, müssen wir von den Gelehrten ganz abgehen und uns zu den burlesken Dichtern wenden. Frivolität und Spottsucht war seit der nähern Bekanntschaft mit den Alten, die manchen germanischen Beisatz unter den Italienern auswischte und dafür ältere Eigenschaften aus den letzten Zeiten der Römer erweckte, die Hauptrichtung

1) Ognun porta per bocca, ognuno addita
 Un avvocato che di lungi s'oda,
 Ch' abbia gran fianco e lingua atta e spedita.
Quanti veggiamo (eccettuando voi
 E assai par vostri) armati sol di grida,
 Star in Ringa, e gridar qual tori o buoi.
Quali non arte non scienza affida,
 Ma sol la voce altitonante, e l'oro
 Che trarrien de gli stinchi a Crasso e a Mida,
O pupilli infelici, che a costoro
 Den trar la fame, e alle cui grasse spese
 Voglion ville acquistar, nome e tesoro.
Come da questi tali sian difese
 Le cause, Dio 'l sa egli, e 'l sanno quelle
 Genti ch'all'ospedal vanno distese.

geworden. Dies wurde theils durch den lebhaften, leicht erregbaren Geist, der sich nach allen Seiten hin in Fesseln erblickte, und durch den fast weiblichen Scharfblick im Entdecken der Fehler genährt, theils war wenigstens die frivole Richtung noch von den Römern ererbt und der ganze Geschmack an beiden von jeher durch ihre geschichtliche Entwicklung immer mehr verstärkt worden. Die Poesie, die sich in diesen Elementen herumtrieb, ist nun an sich nicht grade wichtig. Im Ausland kann sie nur in wenigen Theilen Geltung erlangen. Mancher mag sich an dem Geplauder, an den Späßen, selbst an dem Schmuz, den übrigens auch andre Literaturen haben, ergötzen; in einer Geschichte der Poesie verdient diese Gattung wenig Platz. Sie hat nichts geschaffen und erweckt, sie hat in der geistigen Fortbildung keine Epoche gemacht, keinen Einfluß gehabt. Sie selbst ist nur ein Ausfluß der allgemeinen Stimmung. Der Enthusiasmus, womit sie aufgenommen, nachgeahmt, immer mehr ins Schmuzige herabgezerrt wurde, gibt uns nur einen Maßstab zur Beurtheilung der andern Produktionen. Diese Stimmung der Nation geht mit der zunehmenden Verderbniß der Kirche Hand in Hand. Wir sehen sie schon im 14. Jahrhundert in den Novellen, worin das Leben der Geistlichen den Stoff zu Spott und Zweideutigkeiten geben muß, sie bricht noch viel mehr hervor im 15., besonders zur Zeit des Pucci, Sacchetti und Ser Giovanni, und im 16. Jahrhundert scheint man alle moralische und ästhetische Scham abgelegt zu haben. Nicht daß einzelne Dichter mit Obscönitäten hervortraten, wie das in jedem Volk der Fall ist, sondern das Schwelgen darin, das Vergöttern dieser Dichter, das Erheben derselben zu Klassikern ist das Bedeutsame. Nicht daß einzelne Epochen gänzlichen Vergessens vorübergegangen wären, deren man sich später geschämt und aus denen man sich mit doppeltem Ernst und doppelter Kraft zum Bessern erhoben hätte; sondern dieser Zug läuft durch die ganze Geschichte hin und hat sein bedeutendes Recht. Er wird von keinem Enthusiasmus für die eigne Kunstschönheit und das Ideale, von keiner Gelehrsamkeit, von keiner politischen Phase, von keinem Unglück verdrängt. Während man Raffael's und Michelangelo's Schöpfungen bewundert, ist man entzückt über die Zoten des Aretiners, des Mauro oder Firenzuola. Dieselben Dichter, die sich etwas zu

Gut darauf thaten, den Virgil oder Sophokles nachgeahmt oder fast copirt zu haben, spenden ihre größten Lobsprüche den Versmachern, die ihren Produkten durch Gemeinheiten und die gröbste Sinnlichkeit die allgemeine Anerkennung verschafften. Ja wir finden beide Richtungen, die unbedingte Hingebung für die Größe des Alterthums und die Bewegung in dem tiefsten Schmuz oft in derselben Person vereinigt, und zwar ebensowol in den größten Staatsmännern, Gelehrten, Geistlichen und Künstlern, wie in solchen, deren praktisches Leben sich nie über diese niedre Sphäre erhebt und deren Poesie ganz eigentlich hier wurzelt.

Aus dieser burlesken Dichtung erkennen wir nun, wie ein Volk, das solchem Geschmack huldigte und dabei den gemeinsten, selbst unsittlichen Dingen durch die bloße Form Adel geben konnte, die Poesie überhaupt nur in gewissen Gattungen und nur bis zu gewissen Grenzen treiben und verstehen konnte. Es läßt sich daraus begreifen, daß die großen geschichtlichen Momente weder zu Epos noch zu Drama ernste, begeisterte Bearbeiter fanden, daß die fremden Sagen und Epen erst ins Burleske herabgezogen werden mußten, um nur national zu sein, daß Alles, was einigermaßen zur komischen Gattung gehörte, nur durch das Burleske Geltung erhielt und eine Art von Vollkommenheit erreichte; daß aber jedes ernste Werk den Stempel der Lahmheit, der geistigen Unproduktivität, der sklavischen Nachahmung fremder Produkte, des schwachen Gängelns durch fremde Gesetze erhielt; daß also die lyrischen Gedichte meist rhetorische Uebungen, die Lustspiele nach den klassischen Mustern pedantisch und trocken sind, und die einzigen, die sich durch witzige Dialoge und lebendige Auffassung des Lebens auszeichnen, ganz in das Gebiet der populären Burleske gehören; daß endlich die Italiener keine ordentliche Tragödie haben, und daß einer ihrer burleskesten und obscönsten Dichter, Peter der Aretiner, noch die relativ beste Tragödie geschrieben hat.

Wir haben schon früher nachzuweisen gesucht, wie sich der Charakter der Italiener gebildet und in den poetischen Formen ausgebildet hat. Wir müssen nur kurz darauf zurückkommen, da Charakter und Poesie sich gegenseitig erklären. Wir haben auch früher den Hang der Italiener nach dem Aeußerlichen, nach Sinneneindrücken, die Lust am Schauen, am Formgepränge

erkannt. Dieser Hang war ein wichtiges Element zur Entwicklung ihrer bildenden Künste, wo die Darstellung in der Form die Hauptsache ist, und sie brachten es darin zur Meisterschaft. Dieser Hang war es zum Theil, der sie zum Alterthum führte, er ließ sie aber da nicht tiefer eindringen, als zur Form. Dieser Hang war es auch, der die Tragödie verdrängte, ehe sie der Kindheit entwachsen war und Oper und Ballet an deren Spitze brachte. Diese Formlust vereinigte sich bei dem dichterischen Schaffen entweder mit der Sinnlichkeit oder mit der Gelehrsamkeit, und wirkte also entweder auf eine natürliche oder auf eine fremdartige, gezwungne Weise. Von beiden Arten haben wir schon unter den frühsten bedeutendern Dichtern zwei Repräsentanten gesehen, Boccaccio, welcher gleich mehr Einfluß auf das Nationale, und Petrarca, der mehr Einfluß auf die Gelehrten hatte. Dante kann hier nicht in Betracht kommen, da er mit dem Studium der alten Literatur mehr und mehr verwischt wurde, überhaupt außer oder über der italienischen Poesie steht.

Die Gelehrten sagten sich in ihren studirten Nachahmungen von allem Nationalen los, daher sind ihre Werke so gemüths- und inhaltsleer. Sie kamen in der Burleske auch zuweilen herüber, waren aber dann sehr unbeholfen und glaubten mit den Andern, das Hauptelement bestehe in Zweideutigkeiten und Schmuz. Sie trieben sich in ihren Tragödien, Epen und zum Theil auch Komödien in fremden Stoffen und fremden Formen herum, träumten, das Altrömische sei immer noch das National-Italienische, sowie sie auch wähnten, die päpstliche Weltherrschaft sei eine italienische, und überließen es ganz dem Volk, sich eine nationale Dichtung auf eine wilde Art zu entwickeln. Sie selbst gaben ihm nichts veredeltes Echtitalienisches. Das Volk, auch wenn es keine Neigung zum Burlesken, zur Parodie hatte, mußte darauf als Gegensatz gegen das hochtrabende Fremde verfallen. Dies Element erhielt bald seine Repräsentanten und Dichter, und diese echt italienischen Dichter wurden von den gelehrten Werken abgestoßen und blieben desto fester in ihrer gemeinen und niedrigen Sphäre. Selten verstieg sich Einer einmal in die Tragödie, wie der Aretiner, keiner aber faßte das Epos würdig und ernst auf. Dagegen mußten die Gelehrten sehr oft herabsteigen, wenn sie Anerkennung finden wollten. Es fehlte die

eigentlich kräftige Mittelgattung zwischen beiden, oder man sollte eher sagen, die eigentlichen Dichter, die weder Nachahmer waren und Alles nur durch Studium herausbrachten, noch auch in den Fesseln des gemeinen speciellen Nationalgeschmacks blieben, solche, die in dem Volksthümlichen ihre Nahrung und Kraft sogen, dort ihre Stoffe und ihre Begeisterung holten und sich von da aus, nicht von fremdem Boden frei in das Gebiet des Idealen erhoben.

Wir haben aber auch früher schon bemerkt, warum keine echten Dichter dawaren, warum der eigentliche Ernst, die Würde, die wahre Dichterkraft fehlte, und haben dies wie so manche andre merkwürdige Erscheinung in der Schwäche des wahren Religionsgefühls gefunden. Schon im 1. Band ist verfolgt worden, wie die Religion unter dem Zwang der Form und der Tyrannei der Kirche unterging; auch in diesem Band ist in den Kapiteln über epische, dramatische und lyrische Poesie als der letzte Grund der auffallenden Schwächen dieser Art das Mißverhältniß erschienen, in welches sich die Kirche durch ihre unnatürlichen Anmaßungen zum Volk setzte. Zur Erklärung des grade in der burlesken Dichtung besonders hervortretenden, überall aber so tief eingreifenden Zuges der Verspottung, der sittlichen Haltlosigkeit, der zerstörenden Ironie ist es hier nöthig, nur kurz wieder daran zu erinnern, in wie kleinen Kreis der geistigen und gemüthlichen Entwicklung das Volk beschränkt wurde, wie sowol der Verstand geschwächt, als besonders das moralische Gefühl unterdrückt und seiner Thätigkeit beraubt wurde, und zwar nicht durch die Lehrsätze, sondern durch das tyrannische Jahrhunderte dauernde Einschnüren des Geistes in dieselbe Norm. Man nahm ihm Gewissen und Denken ab, die ganze Basis der Religion, und diese verschwand denn auch gänzlich unter dem Gewühl von sinnlichen Reizen und Ceremonien, die man nach Möglichkeit anhäufte. Diese stumme und blinde Verehrung, in der alles Denken aufging, brachte die Kirche durch langsames Fortschreiten zu ihrem höchsten Glanz, indem sie alle Kraft des Volks in sich aufsog. Das Volk war nur Werkzeug, ging ganz in der Kirche auf, sein Leben bestand nur in dem Leben der Kirche, es sonnte sich in deren Glanz als in seinem eignen, träumte von einer Weltherrschaft Italiens, wozu es ja auch Leib

und Seele geopfert hatte, und kam durch diese Täuschung, während sich jenes Alles nur in der Kirche verwirklichte, um die Jahre seiner Entwicklung und selbst um die Kraft dazu. Nachdem es durch Kirchentyrannei zum tiefsten Grad der Schwäche gebracht war, wurde es ein Spielball seiner eignen Fürsten und der kriegführenden Ausländer. So lange die Kirche noch kämpfend, erobernd, sich siegreich wehrend auftrat, hatte sie für das in künstlicher Kindheit gehaltene Volk noch etwas äußerlich Würdiges. Man freute sich des Glanzes, selbst wenn er Luxus war, und fühlte sich gehoben bei den Siegen über Fremde, selbst wenn diese das Volk noch so sehr herabdrückten. Dann kam aber eine Zeit, wo die Macht der Kirche ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, wo äußerer materieller Widerspruch und Streit aufhörte (die geistigen reformatorischen Regungen gingen die Italiener wenig an), wo die Kirche vom Glanz zu Luxus und Ueppigkeit überging, woran das Volk sich keinen Theil, nicht einmal einen imaginären zuschreiben konnte, während es in seinem Zustand innerer und äußerer Schwäche nicht ohne Erröthen an die Tage der republikanischen Kraft dachte und sie in Gedichten und Prosa immer im Mund führte. Dies war die Zeit der Enttäuschung, aber sie kam zu spät, da die geistige und physische Kraftlosigkeit des Volks vollendet war. Man merkte, daß die Kirche das Volk früher geistig unterdrückt hatte, um sich zu heben, und daß sie es jetzt in seiner Schwäche fremden und einheimischen Fürsten preisgab, um ihre Macht zu sichern. Und je mehr das Volk unterging, desto üppiger ward die Kirche. Ihre Zerrüttetheit und tiefe Gesunkenheit trat jetzt greller hervor und machte sich bis ins Kleinste dem in solchen Dingen scharfen Sinn der Italiener bemerklich. Eine Fluth von Vorwürfen und Verspottungen ward nun gegen die Kirche geschleudert, und wenn vielleicht ein großer Theil dieser Angriffe seinen Grund darin hatte, daß man ein Recht der Theilnahme an dem Wohlleben zu haben und darum betrogen zu sein glaubte, so war doch meistens die Ansicht von der Kirche ernster gefaßt. Es ist traurig, aus der ganzen satirischen Literatur der Italiener zu sehen, wie würdelos und verachtet die Kirche, die dabei ihre Ueppigkeit immer mehr steigerte, dem Volk gegenüberstand, und wie sie solche Stimmen nicht einmal mehr beachtete, als daß sie sich selbst

daran belustigte, wie sie schamlos alle ihre Unsittlichkeiten aufdecken ließ und sich erst dann wehrte, wenn ihr der Genuß der Macht und die Mittel zu ihrem Luxus streitig gemacht werden sollten. Aber es ist noch trauriger zu sehen, wie in der Form das Wesen unterlag, wie Religion und moralische Kraft in dem Maße verloren gingen, als sich die Kirche gewaltsam an deren Stelle setzte und dem Volk die geistige Thätigkeit abzwang. Man hatte Scharfsinn genug den faulen Fleck zu sehen, man zerrte an der äußern Würde, man riß nieder, aber es war nur ein negatives Bestreben. Zum Aufbauen war keine Kraft da, und wäre sie dagewesen, so fehlte der Grund, der moralische und religiöse. Dies war die unglückliche Folge der langen Herrschaft des Aeußerlichen, Sinnlichen, der Form, die in den Menschen zur andern Natur geworden war und in Allem, Wissenschaft und Kunst, einen verderblichen Einfluß zeigte, die schrecklichsten Wirkungen aber in der Grundlage alles Uebrigen, dem religiösen und moralischen Leben äußerte. Man verachtete und verspottete den Priester und betete doch dessen Gewand an. Der Unterschied zwischen sittlich und unsittlich, da beides in derselben Person angenommen wurde, mußte sich verwischen, und das letztere bekam durch die Verehrung der Form gleichsam eine gewisse Weihe und jedenfalls eine ungeheure Macht. In keinem Land und Volk war wol das Gemein-Sinnliche und Unsittliche so allgemein und durfte sich so ungescheut in seiner ganzen Größe zeigen, als im 16. Jahrhundert in Italien, nirgends auch stieß es so wenig auf den Gegensatz des moralischen Gefühls. Fast kein Dichter, kein Staatsmann und Geistlicher schämte sich, diesem zügellosen und unsittlichen Geschmack in poetischen Compositionen nachzuhängen. Man könnte sagen, daß grade die besten Dichter, mit wenigen Ausnahmen, diejenigen waren, die sich in diesem nationalen Geschmack bewegten.

Wie aber im sittlichen und religiösen Leben die Form die Hauptsache war, so herrschte sie, wie wir das bis jetzt nur zu oft gesehen haben, auch in der Poesie vor, und das letztere hatte seinen natürlichen Grund in dem erstern. Die burlesken Dichter andrer Länder verfielen meistens, wenn sie triviale Gegenstände bearbeiteten, auch in Styl und Worten ins Gemeine, und dies zeigt wenigstens eine innere Harmonie an. Aber es gehörte

auch zur Nationalität der Italiener, daß die schöne Form, Sprache und der reine Styl alle burlesken Gemeinheiten adeln, allen Mangel an Poesie ersetzen konnte. Alle, welche Dichter genannt werden wollten, wendeten die größte Sorgfalt auf die Form, und die gemeinsten Dichter gaben den besten in Correctheit und Eleganz nichts nach. So wurden auch die elendesten Dichter klassisch, das heißt, Keiner, der einen petrarchischen Reim machte, brauchte sich vor dem unmündigen Urtheil seiner Nation zu fürchten. Auf den Gegenstand kam es nicht an, und es war am leichtesten und der allgemeinen Richtung am angemessensten, etwas Triviales zu bearbeiten oder das Hohe und Ernste in diesen Kreis herabzuziehen. Wenn man die ganze Reihe von Gedichten durchgeht, worin die plattesten Nichtigkeiten mit der langweiligsten Breite vorgetragen werden und der Schmuz schamlos aufgedeckt wird, so wundert man sich nicht mehr, daß eine geistreiche Nation, die damals in geistiger Ausbildung vor allen übrigen weit voraus war, eine so große Zeit wie das 16. Jahrhundert, die Zeit der Rettung der Völker vertändeln und sich in solche Fesseln schlagen lassen konnte. Wir können diese Gedichte hier natürlich nur nebenbei betrachten, und sie haben in der That für uns keine andre Bedeutung, als daß sie unsre Bemerkung über die Formherrschaft, die sich schon in den bedeutendern Dichtarten nur zu verderblich gezeigt hat, auffallend bestätigen.

Im Ganzen herrscht darin wenig Satire, selten ziehen die Dichter gegen allgemeine Laster und Lächerlichkeiten zu Felde. Einen höhern Standpunkt darf man nicht suchen, es war seit Jahrhunderten dafür gesorgt, daß weder Stoff noch Anregung zu großen Anschauungen vorhanden war. Im Ganzen zeigen sie mehr Ironie als kräftige Satire. Doch haben die bessern unter ihnen, Berni und Grazzini, durch ihr echt fröhliches Temperament und ihren geistreichen Humor mehreren ihrer Gedichte einen eignen Reiz und bestimmten Werth gegeben. Die Hauptsatire zeigt sich bei den meisten in dem kleinlichen Pasquill, das auch zur Nationalität gehörte und in dem Lustspiel oft vorkommt. Was in diesen Gedichten, die man aus Grazzini's Sammlung genügend kennen lernen kann, nicht pasquillinisch war, bestand, wie Bouterwek richtig urtheilt, in sehr langen Lobreden auf die allerunbedeutendsten Dinge, wobei die tollsten, aber auch die

langweiligsten Einfälle aus bloßer Lust zu schwätzen an einander gereiht wurden, oder der unsaubere Theil ihrer Witzeleien war gewöhnlich nichts anders als ein doppelsinniges Spiel mit gewissen Wörtern, die man nach Belieben ehrbar oder unehrbar verstehen kann. In diesen letztern, das sieht man wohl, waren sie in ihrem eigentlichen Element und entwickelten darin am meisten Witz und Lustigkeit. Alle aber bestachen durch die große Eleganz der Sprache und die Sorgfalt, die auf die Harmonie der Verse verwendet wurde. Wenn man aber den meisten dieser Stücke den Reim und glatten Vers wegnimmt, so ist das ganze Wesen weggenommen, die Armuth der Erfindung, die Magerkeit und Trockenheit der Gedanken, die Kälte und Lahmheit des Gefühls tritt desto greller hervor.

Schon die Benennung Capitoli beweist die allgemeine Verwirrung. Sie wurde auch für Elegien und andere lyrische Gedichte gebraucht, sowie man auch Elegien, Satiren, Burlesken, Oden und Idyllen in Sonetten zusammenwarf. Der Name rührt von Lorenzo de' Medici her, der sein satirisches Gedicht **Beoni** in neun Kapitel eingetheilt hatte. Seine Nachahmer behielten in ihren satirischen Poesien meist die **terze rime** bei und auch die sinnlose Ueberschrift für Gedichte, die gar nicht in Kapitel eingetheilt sind.

Der Hauptrepräsentant dieser burlesken Dichter des 16. Jahrhunderts ist Francesco Berni aus Lamporecchio in Toscana († 1536). Von seinem Leben ist nicht viel mehr bekannt, als was er selbst in einigen Ottaven seines **Orlando** mittheilt. Er beklagt sich darin, daß er im Dienst eines Prälaten viel Mühe und Arbeit, aber wenig Lohn davon gehabt habe. Man muß indessen, um dies recht zu beurtheilen, sein eignes Geständniß berücksichtigen, daß sein größtes Vergnügen darin bestanden habe, nackt im Bett zu liegen und nichts zu thun.

Berni hatte viel Geist, mit dem er etwas Größeres hätte schaffen können. Aber er lebte ganz in dem niederreißenden zerstörenden Element der Burleske, das nichts Ernstes aufkommen ließ. Alles wurde unter seiner Behandlung zur Posse. Selbst der Eifer, der Andre beim Anblick der Thorheiten und Schlechtigkeiten ergreift, hatte bei ihm keine Macht, denn er faßte die Thorheiten nur als Veranlassung zu Späßen, wobei der Anstand

nicht immer geschont wurde. Wir haben schon früher seinen Orlando innamorato erwähnt. Daß ein so ganz auf der niedern Stufe der Poesie stehender Dichter den rechten Ton in diesem Epos nicht treffen konnte, war natürlich, denn der Ton mußte aus dem Geist hervorgehen. Er stand nicht auf der Stufe, wie Pulci und Ariost, das Großartige und Gewaltige wie das echt Ritterliche in den bretonischen Sagen zu fühlen. Die Ironie der beiden letztern Dichter kam weniger aus ihrer Natur und Anlage, sondern zum Theil von außen, oder wurde wenigstens erweckt durch den allgemein gefühlten Contrast, in welchem die ernsten, treuherzigen, romantischen Ritterepen mit der ganzen Bildungsstufe, der Richtung und dem Charakter der Italiener im 16. Jahrhundert standen. Daher sind ihre Bearbeitungen der französischen Rolandssagen besser als die des Berni, der bei seiner durchaus burlesken Natur das Ernste und dadurch den Contrast nicht zu fühlen vermochte. Aber das Glück, das dennoch sein umgearbeiteter Roland machte, während der des Bojardo fast vergessen und der Morgante des Pulci weniger gekannt ist, beweist, daß sein Geschmack für die Burleske ein entschieden nationaler war.

Viel besser sind seine Capitoli und Sonette, und auf die bessern derselben hat das Vorhergesagte in vielen Theilen keine Anwendung. In der Kunst, unbedeutende lustige Possen in einem leichten und gefälligen Vortrag an einander zu reihen, sie zuweilen durch einen treffenden Witz zu erhöhen und selbst mitunterlaufenden frostigen Späßen doch immer durch elegante Form einige Bedeutung zu geben, ist Berni von keinem andern Italiener übertroffen worden. Er wird daher als der Gründer der poetischen Gattung bezeichnet, die nach ihm poesia bernesca genannt wird und die unter den Italienern klassisch geworden ist. Diese Manier besteht in Uebungen des Witzes an den geringfügigsten Dingen, welche in dem langen muthwilligen Geplauder oft Gelegenheit zur Satire, auch sehr oft zu derben Zweideutigkeiten geben.

Berni hat übrigens viel weniger als seine Nachahmer die Schranken des Anstands übersprungen. Dabei haben seine Späße (in den bessern Kapiteln) so viel Natur und Originalität, seine Einfälle sind oft so treffend und über viele seiner Gedichte ist

ein solcher Reiz der Anmuth gegossen und sie verrathen einen so feinen Geschmack, daß man sich die enthusiastische Verehrung für diese Poesie bei einem Volk erklären kann, welchem sein lebendigster Nationalzug in einer veredelten Form vor die Augen gestellt wurde.

Es ist schwierig, den Inhalt seiner Kapitel näher anzugeben, da in den meisten der übersprudelnde Humor die Hauptsache und wenig Satire zu merken ist. Viele derselben sind lange Lobreden auf Dinge, denen alle möglichen drolligen Beziehungen gegeben sind, wie auf die Kaulköpfe, die Nähnadeln, die Pfirsiche, die Schulden, die Sackpfeife, die Disteln, die Gallerte, die Aale u. s. w. Der Inhalt derselben ist auch oft leer genug; das Ganze ein angenehmes Geplauder mit ironischen Seitenhieben, die ihm einen pikanten Reiz verschaffen. Aber man findet darin wenig Gedanken, die man festhalten könnte, und nach dem Lesen bleibt weiter nichts als das Vergnügen an der äußern gefälligen Form, in welcher eigentlich Nichts dargestellt worden ist. In dem Kapitel an Fra Bastiano del Piombo, das das Lob des Michelangelo als Malers, Bildhauers und Dichters enthält, werden die sentimentalen Lyriker in einer Terzine abgefertigt, die man auch auf die burlesken Dichter anwenden könnte:

Tacete unquanco pallide viole
E liquidi cristalli e fere snelle;
Ei dice cose, e voi dite parole.

Eins seiner muntersten Kapitel ist das an den Fracastoro, worin er diesem sein Abenteuer erzählt, da er als Gast bei einem Priester eine Nacht zubrachte. Hier herrscht eine unerschöpfliche Laune. Die geringsten Dinge und Begebenheiten erhalten eine lächerliche Wirkung durch ihre Zusammenstellung und die Beziehung, in die sie gebracht werden. Ist die Erzählung in Gefahr, zu breit zu werden, so wirft er eine trockne gelehrte Abhandlung von einigen Terzinen dazwischen, die grade durch ihren unpassenden Platz und ihre geringfügige Veranlassung das Komische erhöht. Die schöne elegante Sprache wirft dabei über die Erzählung einen Firniß von Anstand, der im Inhalt durchaus nicht herrscht.

Das Lob des Aristoteles enthält manche gute Satire auf eine gewisse Klasse von Gelehrten. Es war ein drolliger Einfall, dieses gelehrte Kapitel an den Koch seines Brodherrn, den

Messer Buffetto zu richten, und Berni erlaubt diesem auch, sich über eine solche Art von Unterhaltung zu verwundern. Dann gibt er ihm gleich im Anfang folgende Beschreibung von dem griechischen Philosophen:

Costui, maestro Piero, è quel ch'insegna
 Quel che può dirsi veramente dotto,
 Che di vero saper l'anime impregna,
Che non imbarca altrui senza biscotto,
 Non dice le sue cose in aria, al vento,
 Ma tre e tre fa sei, quattro e quattro otto.
Ti fa con tanta grazia un argomento,
 Che te lo senti andar per la persona
 Fino al cervello, e rimanervi drento.
Sempre con sillogismi ti ragiona,
 E le ragion per ordine ti mette,
 Quella di scambia, che non ti par buona.

Auch das Kapitel an die Signori Abati ist voller Schalkheit und äußerst feiner Ironie. Aber es läßt sich davon nichts mittheilen, da kein hervorstechender Zug zu einer Satire benutzt ist. Zwei Kapitel hat Berni über die Vorzüge der Pest geschrieben. „Die Natur, so fängt das Argument des einen an, hat die Uebel, aber auch für jedes sein Gegentheil und Heilmittel geschaffen":

Non fu malattia mai senza ricetta:
 La Natura l'ha fatte tutte due;
 Ella imbratta le cose, ella le netta.
Ella fece l'aratol', ella il bue,
 Ella il lupo, l'agnel, la lepre e 'l cane.
 E diede a tutti le qualità sue.
Ella fece gli orecchi e le campane,
 Creò l'assenzio amaro, e dolce il mele,
 E l'erbe virtuose e le mal sane.
Ell' ha trovato il bujo e le candele,
 E finalmente la morte e la vita,
 E par benigna a un tratto, e anco crudele.

„So hat denn auch die Pest ihre guten Seiten, schon gleich die, daß alle Schufte vertilgt werden. Dann kannst du auch Schulden machen, soviel du willst; es gibt bei dem allgemeinen Tod

keinen Gläubiger, der dich belästige. Kommt ja noch einer, so sag' ihm, du habest Kopfweh oder Schmerzen am Arm, und er wird weglaufen und nie wiederkommen. Wenn du ausgehst, bist du nie im Gedräng; denn jeder läuft dem andern aus dem Weg. Du gehst wie ein großer Herr und lachst über Alle. Man lebt unter neuen Gesetzen. Dem Menschen ist's erlaubt närrisch zu sein. Man ißt nur gute Braten und besonders wird alle Arbeit geflohen. Die Zeit wird zwischen dem Mittag- und Abendessen vertheilt. Alle Schulen werden geschlossen. Jeder macht, was er will, es ist die wahre Zeit der hehren Freiheit, das goldne Zeitalter des unschuldigen Zustandes."

Eben so launig ist in einem andern Kapitel seine Klage über den Amor, als er verliebt war:

In fè di Cristo, Amor, che tu hai 'l torto,
Assassinare in questo modo altrui,
E volermi ammazzar, quand' io son morto. —
Sappi quel ch' i' ho a far co' tuoi sospiri:
Io era avezzo a rider tuttavia,
Or bisogna ch'io pianga e ch'io sospiri.
Quand' io trovo la gente per la via,
Ognun mi guarda per trasecolato,
E dice, ch'io sto male, e ch'io vo via. —
A ogni modo, Amor, tu hai del matto,
E credi a me, se tu non fossi cieco,
Io ti farei veder ciò che m'hai fatto.

Seine scherzhafte Laune, aber auch sein Anstand und seine Grazie verlassen ihn jedoch ganz in dem Kapitel, das er auf die Wahl des strengen, den Musen abgeneigten und sparsamen Papstes Adrian VI. geschrieben hat. Man ist erstaunt, solche giftige und gemeine Ausdrücke gegen einen Papst und gegen die Kardinäle ausstoßen zu hören. Der Abstand mußte freilich unter diesem Nachfolger Leo's X. sehr fühlbar sein; aber man sieht auch hieraus wieder, von welchem Standpunkt aus die Kirche und ihre Häupter beurtheilt wurden. Das Kapitel fängt an:

O poveri infelici cortigiani,
Usciti de le man de i Fiorentini,
E dati in preda a Tedeschi e marrani;

Che credete, ch' importin quegli uncini,
Che porta per insegna questo arlotto,
Figliuol d'un cimator di panni lini? —
Onde diavol cavò questo animale,
Quella bestiaccia di Papa Lione?
Che, gli mancò da far un Cardinale?
E voi reverendissime persone,
Che vi faceste così bel onore,
Andate adesso a farvi far ragione.
O Volterra, o Minerva traditore,
O canaglia diserta, asin, furfanti,
Avete voi da farci altro favore?
Se costui non v'impicca tutti quanti,
E non vi squarta, vo' ben dir che sia
Veramente la schiuma de' pedanti.

Berni's Sonette, fast alle colla coda, sind im Ganzen witziger als die Capitoli und enthalten mehr Satire, wie z. B. die Beschreibung seiner Schönen oder der Stadt Verona, die Sonette über das Unbequeme des Ehestands oder über die Zügellosigkeit der Priester. Sie sind aber voller Localanspielungen und Persönlichkeit, wobei für uns die Satire verloren geht und nur der skandalöse Muthwille bleibt. Am lebendigsten und komischsten sind seine Porträtmalereien, wie besonders das Gemälde vom Papste Adrian VI.; aber auch von den meisten sind uns die Originale zu wenig bekannt.

Der hauptsächlichste und eifrigste Nachahmer des Berni war Anton Francesco Grazzini (genannt Lasca) von Florenz. Auch er hatte einen nicht gewöhnlichen Geist, aber doch nicht die Kraft, sich über das Gewöhnliche zu erheben. Er beurtheilte ganz richtig die elende Pedanterie und Leerheit der petrarchischen Lyrik, wie er unter Anderm in einer Stanze zum Lobe des Berni sagt:

Chi brama di fuggir malinconia,
Legga di grazia quest' opera mia,
Che gli empirà d'ogni dolcezza il core;
Perchè qui dentro non ciarla e non gracchia
Il Bembo Merlo e 'l Petrarca Cornacchia.

Aber er stand nicht über dieser Poesie, sondern ließ sich nur durch

die Gewalt des Contrastes von jener pedantischen Gattung zu der zügellosen hinübertreiben. Seine Meinung war besser als die Ausführung. Er lobte bei jeder Gelegenheit die **poesia bernesca**, wobei er den Petrarchisten gegenüber mit seinen Gründen oft Recht hatte; aber er veranstaltete auch die große Sammlung der hauptsächlichsten Dichter dieser Art (**Opere burlesche. 3 Voll. Usecht al Reno, 1771**), wodurch diese auch ihrerseits von einer sehr schlimmen Seite bekannt wird.

Dazu haben am meisten die burlesken Dichter zweiten und dritten Rangs beigetragen. Man kann sie alle in der angeführten Sammlung kennen lernen, und findet da Viele, die sich auch in der Lyrik sehr viel beschäftigt haben, wie besonders Firenzuola, Della Casa, Varchi. Waren diese aber schon in der Lyrik schwach, so sind sie es hier noch viel mehr. Man sucht vergebens die graziöse Ironie des Berni; statt deren findet man nur Gemeinheiten, die sich bis zu dem berüchtigten Kapitel **Del Forno** von Della Casa steigern, oder unendliches leeres Geschwätz, worin sie uns Dinge, wie den Fenchel, die harten Eier, den Schubsack, oder ihre eignen Namen besingen. Man sieht wol Verse, auch sehr reine und wohlklingende Verse, aber keine Spur von Poesie. Der schlimmste unter ihnen ist wol Giovanni Mauro, der seinen vielen Geist auf eine traurige Art mißbraucht hat. Wenn Berni zuweilen an das Schlüpfrige anstreift, so wälzt sich Mauro gradezu im Schmuz herum und coquettirt mit Obscönitäten. Man braucht nur seine zwei Kapitel über die Eichel oder gar das über den Priap zu lesen, um dies bestätigt zu finden. In dem Kapitel über die Weiber und Mädchen der Gebirgsbewohner hat er alles Widrige und selbst Ekelhafte zusammengesucht, um uns ein Bild vom Landleben zu geben. Daß die Mönche in dem Kapitel, das ihnen gewidmet ist, nicht im geringsten saubrer wegkommen, läßt sich denken. Auch Peter der Aretiner schrieb Kapitel. Diese Dichtart war auch recht eigentlich für ihn geschaffen. Was aber die seinigen außer der gewöhnlichen Maßlosigkeit noch vor den andern auszeichnet, ist die kriechende Schmeichelei gegen Fürsten, an welche die meisten seiner Kapitel gerichtet sind, und die großartig unverschämte Bettelei, womit er sie an ihre Versprechungen erinnert und ihnen Geschenke abpreßt. Von der letzten Art wollen

wir hier nur ein Beispiel aus dem Kapitel an den Fürsten von Salerno hersetzen:

Illustrissimo Principe, per Dio,
 Che voi fate un gran carico a voi stesso,
 A non vi ricordar del fatto mio.
Sta bene di mancar ciò, ch'ha promesso,
 Al Cardinal de' Gaddi, verbigrazia;
 E non so ancora, se gli fosse ammesso.
Imputerei la mia mala disgrazia
 Circa la pensione, che s'impose
 La Eccellenza vostra per sua grazia,
Se 'l non dare a persone virtuose
 Non fosse così proprio de' Signori
 Prodighi in tutte quante l'altre cose.
Ond' io che son un uom degli altri fuori,
 Dico che l'avarizia de' Padroni
 È privilegio de' buon servidori.

Wenn man diese burleske Dichtart, diese Bekenntnisse einer verdorbnen Literatur, und die so züchtig verhüllte, sehnsüchtige, anständige Lyrik zusammenhält, so sieht man, daß in beiden keine Wahrheit und Natur ist. In der Lyrik müssen die überschwenglichen Ausschmückungen einem falschen Gefühl dienen und hier muß der gesuchteste Schmuz dem schwachen Witz zu Hülfe kommen, und die Obscönität ist hier eben so affektirt wie dort die platonische Liebe des Bembo und Petrarca.

§. 3.

Macaronische und Fidenzianische Poesie.

Als eine Abart der burlesken Späße müssen wir hier noch die Macaronische und Fidenzianische Poesie erwähnen, die uns aber noch weniger als jene angeht. Die Vermengung der lateinischen Sprache, die seit den ältesten christlichen Zeiten die der Gelehrten war, mit den romanischen ist bekannt, und es ist im ersten Band gezeigt, wie die italienische Sprache sich nach und nach in die andre einschlich und diese zuletzt beherrschte. Dies geschah im Anfang unbewußt und in den ersten Zeiten der italienischen Poesie hatten beide Sprachen gleiche Rechte auf die

Bearbeitungen der Dichter. Man weiß, daß die Provenzalen und die Italiener des 13. Jahrhunderts eigne Gedichte verfaßten, worin verschiedne Sprachen in den Strophen und selbst in den einzelnen Versen abwechselten. Was im 13. Jahrhundert noch als Schönheit und Kunst galt, mußte im 15. bei der entschiednen Ausbildung der italienischen Sprache lächerlich erscheinen, und dazu trugen die steifen gelehrten Dichter redlich bei. Die Gelehrtesten schrieben Ciceronianisches Latein, alle Uebrigen schrieben, wie Crescimbeni sagt, latinamente in volgare e volgarmente in latino. Daß diese Pedanterie bald von den burlesken Dichtern zum Spott benutzt wurde, war natürlich, und die zwei Arten des Spottes waren die poesia pedantesca und die poesia macaronica.

Die erstere, die auch von dem Hauptdichter in dieser Gattung, dem Pseudonymen Fidenzio Glottocrisio (dem Grafen Camillo Scrofa aus Vicenza) die poesia fidenziana heißt, ahmte die Affektation der Gelehrten nach und mischte viele lateinische Wörter in das Italienische; man schrieb auch oft den halben Vers lateinisch und die andre Hälfte italienisch. Als Beispiel ein Sonett von Scrofa:

Voi ch'auribus arrectis auscultate
In lingua hetrusca il fremito e rumore
De' miei sospiri pieni di stupore
Forse d'intemperantia m'accusate.
Se vedeste l'eximia alta beltate
De l'acerbo lanista del mio core,
Non solo dareste venia al nostro errore,
Ma di me havreste ut aequum est pietate.
Hei mihi! Io veggio bene apertamente
Che a la mia dignità non si conviene
Perditamente amare e n'erubesco.
Ma la beltà ante dicta me ritiene
Con tal violentia, che continuamente
Opto uscir di prigione e mai non esco.

Die poesia macaronica dagegen bediente sich der lateinischen Gelehrtensprache und mischte italienische Wörter hinein, die sie in Deklination und Conjugation ganz wie lateinische behandelte. Der Hauptdichter in dieser Art ist der Benediktinermönch

Teofilo Folengo, aus dem Mantuanischen (geb. 1491). Wir hätten ihn wegen seines komischen Epos Orlandino, das er unter dem Namen Limerno Pitocco herausgab, schon früher unter den Epikern nennen müssen; allein da dies Gedicht ein Spott auf die romantischen Ritterepen ist, so mag er besser zur folgenden Periode gezogen werden, wo die heroisch-komischen Gedichte an der Tagesordnung waren. Dann war er bekannt durch ein großes mystisch-dunkles Werk, Chaos del Triperuno, wo er in einer seltsamen allegorischen Erzählung die Geschichte seiner drei Lebensperioden und das Bekenntniß seiner Verirrungen niederlegte. Es war damals Sitte, seine literarischen Sünden der Zügellosigkeit durch kirchliche Gedichte, Lebensbeschreibungen von Heiligen u. dgl. abzubüßen, wie dies Tansillo, Tasso, der Aretiner und viele Andre thaten, und so schrieb auch Folengo La Humanità del Figliuolo di Dio in Ottave Rime. Am bekanntesten machten ihn aber seine burlesken italienisch-lateinischen Gedichte, die er unter dem Namen Merlino Cocajo schrieb. Die Sammlung derselben, die das Macaronicon heißt, enthält eine beträchtliche Anzahl größerer und kleinerer Gedichte, wie das epische, die Gesta magnanimi et prudentissimi Baldi, dann die Moschea oder der Krieg der Fliegen und Ameisen, der Libellus Epistolarum et Epigrammatum.

Einer der vorzüglichsten Schüler des Folengo ist Cesare Orsini, dessen Hauptwerk, Capriccia macaronica, ebenfalls eine Sammlung von größern und kleinern Gedichten ausmacht. Den Inhalt und die Stimmung derselben kann man aus einigen Titeln abnehmen: De Malitiis Putanarum, Laudes de arte robbandi, De Laudibus Ignorantiae, De Laudibus Pazziae, Gattam Bosam a milite interfectam deplorat.

Eine Geschichte hat diese Art von Dichtung nicht gehabt, sie kommt meist vereinzelt vor, und in einem Zeitraum von fast 400 Jahren zählen die Italiener nur 13 solche Dichter. Ueber sie erfährt man Näheres in dem Werk von Genthe, Geschichte der Macaronischen Poesie und Sammlung ihrer vorzüglichsten Denkmale. Halle und Leipzig. 1829.

Kapitel 5.

Didaktische und beschreibende Poesie.

Die Gedichte dieser Gattung sind nach den Sonetten wol die allerzahlreichsten in der italienischen Literatur, doch können wir uns darüber kurz fassen, da schon die Gattung an sich und besonders die meisten Bearbeitungen derselben einen ganz untergeordneten Werth haben. Die ungeheure Fluth von Lehrgedichten, die im 16. Jahrhundert besonders anfing und dann noch die zwei folgenden überschwemmte, kann uns nicht wundern, wenn wir die ganze Richtung der Italiener, die Uebergänge zu den passiven geistigen und politischen Zuständen, das Einschrumpfen des praktisch-kräftigen Volksgeistes der frühern Republiken in die engen Schranken des luxuriösen Hof- und gelehrten Stubenlebens verfolgen. Die Hauptmasse der italienischen Dichter bestand aus Gelehrten, das heißt hier solchen, die sich mit vornehmer Geringschätzung alles Nationalen in die fremde Sprache, Poesie, Anschauungsweise und die Sitten der Römer verloren, sich im dichterischen Gebiet ihrer Zeit und deren Forderungen ganz passiv gegenüberstellten und sich von ihr anregen ließen, statt aus den volksthümlichen Stoffen selbst etwas zu schaffen. Von einem Volk, dessen Kraft so lange systematisch niedergedrückt war, konnte aber keine Anregung ausgehen, und so trieben sich diese Dichter in Nachahmungen, Bearbeitungen und gelehrten Studien herum. Die unzähligen Akademien waren die echten Pflanzschulen für solche reine Formarbeiten, und man sieht mit Widerwillen, wie diese ihre Mitglieder durch den Sporn der Kritik in diese schwächliche Richtung immer mehr hineintrieben. Als eine üppige Frucht dieser Einseitigkeit schossen uns schon die schwachen Sonette entgegen, dann die unzähligen Idyllen, die in Form von Sonetten, Ottaven, Kapiteln, versi sciolti und Prosa das ermattete Gefühl ertränkten, wobei sich dann noch die rechte Gelehrsamkeit durch eine versteckte Allegorie Genugthuung verschaffte. Einen sehr passenden Uebergang, innern sowol als auch sehr oft äußern, bildeten die elenden kirchlichen und Bußgedichte, womit man sich nach einem etwas zu üppigen praktischen oder literarischen Treiben mit der Kirche versöhnte, die

rime sacre und besonders die unleidlichen lagrime penitenziali, lagrime del peccatore, lagrime di David, lagrime di Maria con quelle di Gesù Cristo, lagrime di San Pietro ect. Dieselbe Einseitigkeit sehen wir auch in der großen Vorliebe für Beschreibungen, die in den epischen und dramatischen Dichtungen oft stört, und ganz besonders in der trocknen Gelehrsamkeit, die bei jeder Gelegenheit hervorbricht. Es ist nicht zu verwundern, daß unter den Umständen, wie wir sie schon auseinandergesetzt haben, Beschreibungs- und Lehrsucht sich auch selbständig Geltung verschafften, in der poetischen Thätigkeit einen großen Einfluß erlangten, daß mit einem Wort auch beschreibende und Lehrgedichte bearbeitet wurden; aber erstaunen muß man doch über die große Menge derselben, die das 16. Jahrhundert überschwemmten. Da sie ein Produkt der Gelehrsamkeit waren, so wurden viele derselben lateinisch verfaßt und zwar mitunter in vortrefflichen lateinischen Versen. Wir bemerken unter ihnen, um nur die vorzüglichern anzuführen, ein Lehrgedicht über die ars poetica, über das Schachspiel (scacchia ludus) und über die Seidenzucht (Bombycum) von Vida, ein Gedicht in drei Büchern über die Syphilis von Fracastoro, drei Bücher über den Gartenbau von Giuseppe Milio, ein Gedicht über die Jagd vom Kardinal Adriano, sechs Bücher über die Dressur der Jagdhunde von Pietro Angelio Bargeo, zehn Bücher Rusticorum von Marco Tullio Verrò; auch Natale Conti schrieb vier Bücher über die Jagd, und Fracastoro noch ein Gedicht über die Dressur der Jagdhunde.

Unter den italienischen Lehrgedichten, welche die andern an Zahl weit übertreffen, sind nur sehr wenige des nähern Eingehens werth. Giovanni Rucellai, den wir schon in seinem Trauerspiel Orest als einen eifrigen Nachahmer der Alten kennen gelernt haben, nahm sich ein Stück aus dem vierten Buch von Virgils Georgica zum Muster, und schrieb ein Gedicht über die Bienenzucht, le Api, in reimlosen Versen. Doch ist er allerdings auch selbständig bei dieser Arbeit verfahren, was schon dadurch nothwendig wurde, daß er alle Erfahrungen über den Gegenstand bis zu seiner Zeit sammelte und eigne Untersuchungen, selbst mikroskopische anstellte, die er alle in Versen mittheilte. Er gibt übrigens manche geistreiche Wendungen, sehr anmuthige Schil-

derungen und Gleichnisse, wodurch er sein Werk interessant macht, wie z. B. gleich im Anfang die Entwicklung des Grundes, warum er das Gedicht in reimlosen Versen schreibt, und in dem Ganzen herrscht eine reizende Harmonie zwischen der einfachen, natürlichen Sprache und dem zarten idyllischen Gegenstand. Doch kommen zuweilen auch gar eigne Ideen (wie die über die Keuschheit der Bienen, auf welche Rucellai gar großes Gewicht legt und wegen deren er die Bienen gar Jungfräulein und Engel nennt), übertriebne Gleichnisse und zu umständliche Lehren vor. An den eingeflochtnen moralisch-politischen Abhandlungen, an dem Lob der Monarchie, besonders der geistlichen Monarchie und der Tugenden Clemens VII., müssen wir auch hier sehen, wie die gelehrte und die Hofpoesie nahe verwandt sind. Sehr oft läßt sich auch der Dichter zu sehr gehen und uns sein Vergnügen an der Leichtigkeit des Versmachens bemerken. Wir geben als Beispiel die Schilderung seiner mikroskopischen Untersuchung:

Io già mi posi a far di questi insetti
Incision, per molti membri loro,
Che chiama Anatomia la lingua greca;
Tanta cura ebbi delle picciole Api.
E parrebbe incredibil, s'io narrassi
Alcuni lor membretti, come stanno,
Che son quasi invisibili ai nostr' occhi.
Ma s'io ti dico l'instrumento e 'l modo,
Ch'io tenni, non parrà impossibil cosa.
Dunque se vuoi saper questo tal modo,
Prendi un bel specchio lucido e scavato,
In cui la picciol forma d'un fanciullo,
Ch'uscito sia pur or dal matern' alvo,
Ti sembri nella vista un gran colosso,
Simile a quel del Sol, che stava in Rodi,
O come quel, che fabbricar già volse
Dinocrate, architetto, per scolpirne
La fortunata immagin d'Alessandro
Nel dorso del superbo monte d'Ato:
Così vedrai moltiplicar l'imago
Dal concavo reflesso del metallo,
In guisa tal che l'Ape sembra un drago,

Od altra bestia, che la Lidia mena.
Indi potrai veder, come vid' io,
L'organo dentro articolato e fuori,
La sua forma, le braccia, i piè, le mani,
La schiena, le pennute e gemmate ale,
Il niffolo o proboscide, come hanno
Gli Indi elefanti, onde con esso finge
Sul rugiadoso verde e prende i figli.

Die meisten didaktischen Gedichte haben das Schicksal, daß, da die Poesie gleich in der Anlage nur untergeordnetes Mittel der Einkleidung ist, die darin enthaltenen Lehren aber sehr veralten, die Poesie dann als eine leere Form dasteht.

Der berühmteste unter den didaktischen Dichtern Italiens ist Luigi Alamanni, den wir schon als Epiker, Tragödien- und Komödiendichter, Lyriker und Elegiker kennen gelernt haben. Sein Hauptwerk ist das über den Landbau, Dell' Agricoltura, und zwar ist es eins der am meisten gelobten und am wenigsten gelesenen Bücher. Man muß auch gestehen, daß 5400 Verse, immer im niedern idyllischen Flug und meistens im Lehrton gehalten, eine etwas starke Zumuthung sind. Das Beste ist hier wieder die Form, die äußerst correcte und elegante Sprache, aber die Gelehrsamkeit tritt oft der Poesie in den Weg, obgleich hier weniger als in den Tragödien und Komödien. Die ganze Theorie der Landwirthschaft ist sehr systematisch in 6 Büchern dargestellt und zuweilen der Poesie wegen durch eine mythologische oder politische Episode unterbrochen. Es genügt hier, die Gegenstände der Lehre kurz aufzuzählen. Zuerst kommen Vorschriften über die Wahl der Jahreszeiten, der Witterung, des Windes, der Wärme zu jeder Beschäftigung, über die Art zu pflügen, zu säen, die Wiesen zu wässern, den Weinstock und die Bäume zu beschneiden, die verschiednen Sorten Getreide und Gemüse. Dann folgen die Beschäftigungen des Sommers, das Heumachen, die Ernte, die Behandlung des Weinstocks, Lehren über die Hausthiere und Viehzucht, besonders über das Pferd; dann die Weinlese und die Feste dabei, die verschiednen Arten Wein zu machen, die Zucht der andern Obstbäume; dann die Beschäftigungen im Winter, die Sorge für das Vieh, die Bienenzucht, die Einzäunung und Sicherung des Gutes gegen schlimme Nachbarn, die

Regeln über die beste Lage der Felder und des Hauses, die Wahl der Diener vom Verwalter bis zum Hirten, über Hausarbeiten bei schlechtem Wetter; dann folgt die Lehre vom Gartenbau, von den Erzeugnissen verschiedner Klimate, von den nothwendigen Eigenschaften und Kenntnissen eines guten Gärtners, und Regeln für Pflanzung und Behandlung der Blumen; den Schluß macht ein landwirthschaftlicher Kalender, worin die guten und schlimmen Tage, die Einflüsse der Gestirne verzeichnet sind. Die Episoden verrathen theils sehr stark Alamanni's gelehrte Studien über die Alten, theils sind sie seine gewöhnlichen politischen Klagen über das verlorne Italien oder Lobeserhebungen auf Franz I. von Frankreich, der ihn in seinem Exil aufgenommen hat.

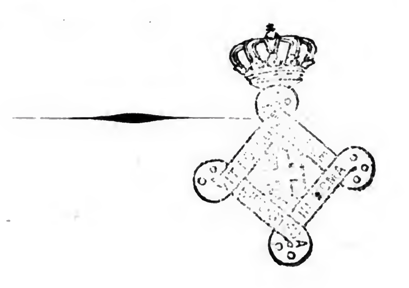
Es lohnt nicht die Mühe, näher in diese zahlreichen wissenschaftlichen Gedichte einzugehen, und wir wollen für die Liebhaber dieser Gattung, welche übrigens bei Ginguené und den italienischen Literatoren nähere Nachweisungen finden, nur die vornehmsten angeben. Baldi schrieb eine Nautica, worin er sehr umständlich in vier Büchern die verschiednen zu einem Schiff tauglichen Holzarten, dann die Kunst, ein Schiff zu bauen, es auf dem Meer sowol bei ruhigem als auch bei stürmischem Wetter zu lenken, die dem Steuermann nöthigen Kenntnisse und die vorzüglichsten Handelsküsten beschrieb. Francesco Berlinghieri verfaßte eine Geographia in terza rima in sechs Büchern, Muzio eine Arte poetica, Aless. Tessauro eine Sereide oder ein Lehrbuch über die Seidenzucht. Paolo del Rosso brachte die Physik des Aristoteles in Verse, Tansillo legte in seinem Gedicht Balia den vornehmen Damen ans Herz ihre Kinder selbst zu säugen; Bernardo Giambullari beschrieb in seinem Sonaglio delle Donne die Beschwerden des Ehestands, Fiordiano gab eine gereimte Naturgeschichte aller Fische, Duchi lehrte das Schachspiel und Valvasone die Jagd. Es wäre leicht noch dreißig Lehrgedichte aus dem 16. Jahrhundert aufzuzählen.

Hier bricht der Faden einer eigentlichen Geschichte der Entwicklung der italienischen Poesie ab. Man könnte ihn allenfalls

noch bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts fortspinnen, allein wir würden dabei keine Entwicklung, sondern ein allmäliges Absterben der poetischen Kräfte, eine Fortsetzung aller der traurigen und hemmenden Erscheinungen beobachten, die sich schon in dem klassischen 16. Jahrhundert bemerklich gemacht haben. Das Epos in allen seinen Arten, der romantischen und heroischen, ward noch fortwährend bearbeitet, obgleich die Zeit längst vorüber war, und dies läßt sich nicht anders erklären als dadurch, daß der Geist in Italien durch den neuen Sieg der Hierarchie über die reformatorischen Bestrebungen noch für lange Zeit auf das 14. und 15. Jahrhundert festgebannt war. Man fügte auch das komische Epos hinzu, indem man die feine Ironie des Frühern ins Burleske herabzog. Das Trauerspiel blieb in den Händen der Gelehrten eine matte Nachahmung, die Komödie ward immer mehr dem Volk gerecht und dadurch gemein, aber sie allein konnte auch nur so den Kampf mit der Oper aushalten, die von nun an in den italienischen Theatern herrschte. Die Lyrik, d. h. die Sonettenschreiberei trat entweder ganz in den Dienst der Hierarchie, oder sie wand sich, wie in ihrer frühern Schwäche zwischen den petrarchischen, idyllischen und elegischen Empfindungen hin. Ueberall aber blickte die Gelehrsamkeit durch oder herrschte vor, da die Wissenschaften in dieser Zeit ganz bedeutende Fortschritte machten.

Während dieser Periode der Erschöpfung hatten die Italiener andern Völkern ihre früher gewonnenen Schätze mitgetheilt und diese mächtig angeregt. Im Anfang des 18. Jahrhunderts geschah eine Rückwirkung, welche eine ganz neue Zeit für die Geschichte der italienischen Poesie vorbereitete. Diese Vorbereitungsepoche, die sich durch eine heftige Opposition gegen alles Veraltete und Hemmende ankündigte, ist noch nicht vorüber, noch immer dauern die Kämpfe in der Politik, Kirche und Poesie fort, und es läßt sich nach der Erscheinung am Ende des 16. Jahrhunderts noch nicht einmal vermuthen, welches Princip siegen wird. Dieses Durcheinanderwogen alter und neuer Zeit, dunkler hierarchischer und heller wissenschaftlicher Elemente, das sich in der Poesie auf so mannigfaltige Art zu erkennen gibt, läßt sich wol in einem besondern Gemälde zusammenfassen, und ich würde mich später gerne dieser Arbeit unterziehen, wenn ich

erst die Gewißheit hätte, durch dieses Buch auch nur etwas genützt zu haben. Aber an die eigentliche Geschichte der italienischen Poesie, welche die ältern Perioden derselben als ein abgeschlossenes charaktervolles Ganze im Zusammenhang gibt, läßt sich dieses Gemälde nicht wohl anschließen, weil sonst ein ganz unharmonisches Werk herauskäme. Keine Richtung, die die neuere Zeit eingeschlagen hat, ist vollendet, ja auch nur zur Stetigkeit gekommen, viele lassen sich noch kaum andeuten, und die Einflüsse der Zeit und der Völker wirken in beständig erneutem Wechsel. Manche Erscheinung halten wir jetzt für bedeutend und müssen sie breit besprechen, die in späterer Zeit, wann diese neuere Periode abgeschlossen ist und geschichtlich behandelt werden kann, in dem allgemeinen Gang der Entwicklung keine Spur zurückgelassen, keinen Einfluß gezeigt hat. Ich breche daher hier ab, um mich auf ein Gemälde der neusten Poesie, wenn ein solches je eine Aufgabe für meine Kräfte wird, erst würdig vorzubereiten.



Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

